

٨ (١١)

Rasid, Tariq



تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم

الدكتور صبحي أنور رشيد

تاريخ الآلات الموسيقية
في
العراق القديم

الطبعة الأولى
بيروت - ١٩٧٠

المؤسسة التجارية
للطباعة والنشر
كورنيش المزرعة - شارع ذريق

محتويات الكتاب

المقدمة ١

الفصل الأول

تاريخ البحث وتسميات الآلات الموسيقية ٥

الفصل الثاني

الآلات الموسيقية في عصري الوركاء وجمدة نصر ١٧
الآلات الوترية : الجنك . آلات القرع والايقاع :
المضارب الرنانة .

الفصل الثالث

الآلات الموسيقية في عصور فجر السلالات ٢٣
عصر فجر السلالات الأول . الآلات الوترية : الجنك ،
الكنارة . آلات القرع والايقاع : الدف . عصر فجر
السلالات الثاني . الآلات الوترية : الجنك . آلات القرع

والايقاع : المضارب الرثانة . عصر فجر السلالات الثالث
آلات الوترية : الجنك ، الكنارة . آلات القرع والايقاع
الطبل ، المضارب الرثانة ، الصلاصل . آلات الهوائية :
المزمار . القرن . خلاصة .

الفصل الرابع

آلات الموسيقى في العصر الأكدي ٦٧
آلات الوترية : الجنك ، الكنارة ، العود القديم
آلات القرع والايقاع : المضارب الرثانة ، الصلاصل ، الدف . خلاصة

الفصل الخامس

آلات الموسيقى في العصر السومري الحديث ١٠١
آلات الوترية : الكنارة . آلات القرع والايقاع : الطبل الكبير
الدف ، الصنوج البدوية . آلات الهوائية : المزمار . خلاصة :

الفصل السادس

آلات الموسيقى في العصر البابلي القديم ١١٣
آلات الوترية : الجنك ، الكنارة ، العود . آلات القرع والايقاع :
الدف ، خلاصة .

الفصل السابع

آلات الموسيقى في العصر الكشي ١٥٣
آلات الوترية : الجنك ، الكنارة ، العود . آلات القرع والايقاع :
الدف . خلاصة .

الفصل الثامن

- الآلات الموسيقية في العصور الآشورية ١٦٩
- الآلات الوترية في العصر الآشوري الحديث : الجنك ، الكنارة ،
العود . آلات القرع والايقاع : الطبل ، الدف المستدير ، الدف
المربع ، الصنوج اليدوية . الآلات الهوائية : المزمار ، القرن . خلاصة .

الفصل التاسع

- الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث ٢٠٩
- الآلات الوترية : الجنك ، الكنارة ، آلات القرع والايقاع :
الدف المستدير . أوكترا نبوخذ نصر .

الفصل العاشر

- الآلات الموسيقية في العصرين السلوقي والفرثي ٢٢٣
- الآلات الوترية : الجنك ، الكنارة ، العود . آلات القرع والايقاع :
الدف المستدير ، الكوبة . الآلات الهوائية : المزمار ، المصفر ،
قربة الزمر . خلاصة .

الفصل الحادي عشر

- الآلات الموسيقية في المصادر المسماة ٢٣٩

الفصل الثاني عشر

٢٥٣	.	.	.	الموسيقيون والمناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى
٢٧١	.	.	.	خاتمة
٢٧٣	.	.	.	مختصرات المراجع
٢٧٥	.	.	.	المراجع
٢٧٧	.	.	.	اللاوحات
٣٧١	.	.	.	خريطة العراق الأثرية

يلاحظ أن الكتب العربية التي ألفت في موضوع الموسيقى والآلات الموسيقية في الشرق الأدنى القديم قد أهملت معالجة موضوع تاريخ الآلات الموسيقية وتطورها عبر العصور التاريخية المختلفة فيما قبل الاسلام ، أو أنها قد اكتفت بإيراد أقوال عامة مقتضبة وغير دقيقة ، كأن تذكر بأن الآلة الموسيقية الفلانية (قديمة جداً) أو (معروفة منذ القديم) أو (كان يستعملها الآشوريون أو قدماء المصريين) وهكذا ...

أما الكتب الأجنبية التي تناولت بالبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم والتي بدأت في الظهور منذ النصف الثاني في القرن التاسع عشر ، فنرى أن مؤلفيها إما أن يكونوا من المتخصصين بالعلوم الموسيقية أو من المتخصصين في موسيقى الشعوب البدائية والمتخلفة حضارياً ، وهذا ما جعلهم يقعون في أخطاء تاريخية كما ولم ينتبهوا إلى الكثير من القطع الأثرية التي لها علاقة بالآلات الموسيقية ، ولم يلموا بها جميعاً ، نظراً لبعد اختصاصهم عن علم الآثار . إن هؤلاء المؤلفين الأجانب قد اعتمدوا في أبحاثهم وكتبهم

– حتى الحديثة منها – على أبحاث وكتب علماء الآثار وعلماء الدراسات المسماة التي صدرت منذ زمن طويل والتي أصبحت لا تتفق وما توصل إليه البحث العلمي في الوقت الحاضر ، ولا يعول عليها كثيراً خاصة من حيث الأزمنة التاريخية . كما أن ترجمة الكلمات المسماة الدالة على آلات موسيقية هي بدورها أصبحت قديمة ولا تخلو من الأخطاء ، حسباً أثبتته الدراسات المسماة الحديثة المعاصرة . وبالإضافة إلى هذا فإن كلا من الدراسات النظرية والتنقيبات الأثرية المستمرة قد أظهرت للنور الكثير من القطع الأثرية ذات العلاقة الوثيقة بتاريخ الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية في الشرق القديم . والتي لم يكن بإمكان الباحثين المنوّه عنهم أعلاه الاستفادة منها في كتبهم وأبحاثهم . هذا وبما يلاحظ أن المعلومات والآراء الموجودة في كتب وأبحاث هؤلاء الموسيقيين ثقل – رغم ما فيها من نقصان وأخطاء – من قارئ لآخر ومن كتاب إلى كتاب ، وبأخذها القراء كحقيقة مسلم بها لا شيء إلا لأنها قد وردت في مؤلفات باحثين لهم مكانتهم وشهرتهم في مجال اختصاصهم .

كل هذه الأسباب قد دفعتني إلى تكريس الجهود لدراسة وبحث موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم بصورة خاصة ، وفي بقية أقطار الشرق الأدنى بصورة عامة ، وذلك من الناحية الأثرية والتاريخية . وفعلاً قمتُ بإعداد ونشر أبحاث في هذا الموضوع كتبتها باللغة الألمانية في المجلات الأثرية في العراق وخارجه . كما عرضت موجز دراساتي في محاضرتين عامتين ألقيتهما في قاعة مكتبة المتحف العراقي ببغداد سنة ١٩٦٧ . وفي حينه طالبت بعض الصحف البغدادية – وكذلك المهتمون بشؤون الموسيقى والآثار – بنشر هاتين المحاضرتين ، وكذلك طالبوا بترجمة المقالات الألمانية إلى اللغة العربية ليتسنى للقارئ العربي الاطلاع عليها ، خاصة وأن المكتبة العربية مفتقرة إلى مثل هذا الموضوع . إلا أنني أرجأت نلبية هذه الرغبة لأنني كنت أرى أن تأليف كتاب باللغة العربية يعالج هذا الموضوع بصورة مفصلة وبأخذ

بنظر الاعتبار نتائج التنقيبات والدراسات الأثرية والمبارية الحديثة ويزود
بكثير من الصور والرسوم ، هو أنفع وأجدى لقارئ اللغة العربية من نشر
مقتطفات ومناقشات من هذا الموضوع . لهذا انصرفت منذ سنة ١٩٦٧ إلى
تأليف هذا الكتاب الذي يسرني أن أضعه الآن بين يدي القارئ ، عسى أن
يستفيد منه المعنيون بتاريخ الموسيقى والمعنيون بالثقافة العامة وكذلك طلبة
ورجال الآثار ومدرسو ومعلمو التاريخ القديم .

لقد عاجلت في هذا الكتاب - الذي يمتاز عن غيره من الكتب بمعالجة
جميع الآلات الموسيقية في جميع عصور التاريخ القديم في العراق أولاً
وبأبحاثه على عدد كبير من الصور والرسوم - الآلات الموسيقية التي استعملت
في العراق منذ أقدم عصر جاءتنا منه آثار لها علاقة بالآلات الموسيقية
(حوالي ٣٠٠٠ ق. م) لغاية انتهاء العصر الفرثي (٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ م.)
طبقاً لتسلسل العصور الزمنية لتاريخ العراق القديم ثانياً . لقد شرحت
وعاجلت كافة الآلات الموسيقية - على ضوء ما هو معرف من الآثار في الوقت
الحاضر - التي ترجع إلى عصر معين وذلك بعد تقسيمها إلى فئات مثل
الآلات الوترية وآلات القرع والإيقاع ، ثم الآلات الهوائية . وفي خلال
الشرح عرضت وجهات النظر والآراء المختلفة التي وقفت عليها في المراجع
الأجنبية التي تناولت هذا الموضوع ، وقمت بمناقشتها وتبيان أوجه الخطأ
والصواب فيها ورفضت بعضها وأيدت البعض الآخر .

هذا ومما تجدر الإشارة إليه هو أن موضوع تاريخ الآلات الموسيقية في
العراق القديم يدرس في بعض معاهد وجامعات أوروبا وأمريكا . ويحق لنا
بعد أن عرفنا هذا أن نتساءل ، إذا كان الجانب الموسيقي من تراث بلادنا
القديم يدرس ويعتنى به في الخارج ، أفليس الأولى أن يدرس هذا الموضوع
دراسة علمية مفصلة في جامعات ومعاهد الموسيقى والفنون الجميلة عندنا ؟ .

وفي الأخير أود أن أعبر عن خالص شكري وامتناني لمديرية الآثار العامة في بغداد لتعاونها وتزويدها لي ببعض الصور، كما أشكر دار النشر التي بذلت جهوداً مشكورة في سبيل طبع وإخراج هذا الكتاب .

المؤلف

الدكتور صبحي أنور رشيد

مديرية الآثار العامة - بغداد
والدرس المعاصر للتدريس بجامعة الرياض

□ الفصل الأول

تاريخ البحث وتسميات الآلات الموسيقية

تاريخ البحث :

بعد أن بدأت معاول المنقبين تكشف - منذ أواخر النصف الأول من القرن التاسع عشر - عن الكثير من الآثار^(١) التي تركتها الأقوام^(٢) التي

١ - عرف قانون الآثار العراقي رقم ٥٩ لسنة ١٩٣٦ في مادته الأولى كلمة الآثار بما يلي :

« يقصد في هذا القانون بكلمة الآثار كل ما صنعه أو تفتنت به يد الانسان قبل سنة ١٧٠٠ الميلادية و ١١١٨ الهجرية كلباني والمغائر والمسكوكات والمنحوتات والمخطوطات وسائر أنواع المصنوعات التي تدل على أحوال العلوم والفنون والصنائع والآداب والديانات والتقاليد والأخلاق والسياسة في الأجيال الغابرة » .

٢ - لا يمكن معرفة أسماء الأقوام التي استوطنت في العراق في عصور ما قبل التاريخ ، نظراً لعدم توصل الانسان بعد إلى معرفة الكتابة . ومن الثابت علمياً ان السومريين هم أقدم قوم كان يسكن القسم الجنوبي من العراق منذ عصر الوركاء (نهاية الألف الرابع وبداية الألف الثالث ق . م) . أما في العصور التاريخية فقد تعاقبت على الحكم في العراق أقوام سامية وأخرى غير سامية مثل الأكديين والبابليين والكشيين والخوريين والآشوريين والكلدانيين والفرس الاخمينيين والسوقيين ثم الفرس الفرثيين والفرس الساسانيين .

استوطنت العراق القديم ، والتي ظلت راقدة في جوف الثرى عدة قرون ، وبعد أن عرضت هذه الآثار في متاحف بعض الدول الأجنبية ونشرت في الكتب والمجلات العلمية ، نرى طائفة من الباحثين تنصرف لدراسة وبحت ناحية واحدة من هذه الآثار ألا وهي الناحية المتعلقة بالآلات الموسيقية ، وبدأت - منذ سنة ١٨٦٤ - تظهر إلى الأسواق الكتب والمجلات التي تعالج هذا الموضوع .

ويمكننا أن نقسم هذه الكتب والبحوث إلى ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى :

تبدأ هذه المرحلة في سنة ١٨٦٤ وهي السنة التي صدر فيها في لندن أول كتاب حول الآلات الموسيقية في الشرق القديم لمؤلفه الانكليزي كارل انجل^(٣) . عالج المؤلف في هذا الكتاب الآلات الموسيقية لكل من الآشوريين^(٤) والمصريين والعبرانيين معتمداً في ذلك على الآثار التي تركتها هذه الشعوب والتي كانت معروفة في زمن هذا المؤلف . والذي يهمننا هنا هو أن كارل انجل قد استنتج من دراسته للآلات الموسيقية الآشورية ان هذه الآلات لم تكن بدائية أولية بل انها لا بد وأن تكون قد تطورت عن آلات أقدم عهداً وتعود لأقوام سبقت الآشوريين على مسرح الحياة . وأعقب ذلك أبحاث الافرنسيين (فيرولو وبلاكو)^(٥) حيث نجد فيها أول توضيح لأهمية الموسيقى في الحياة

3 — C. Engel, The Music of the Most Ancient Nations. London 1864.

٤ - ان سبب اقتصار كارل انجل على الآلات الموسيقية الآشورية يعود الى ان آثار الأقوام الأخرى لم تكن بعد قد أظهرتها التنقيبات في زمن تأليفه الكتاب ، لأن التنقيب في المدن والتلال السومرية والبابلية قد جاء متأخراً بالنسبة للتنقيب في المدن الآشورية ، وبعد صدور كتابه بعدة سنوات .

5 — Ch. Viroilleaud-F. Pélagaud, Encyclopédie de la Musique, Vol. I Paris 1924.

الدينية والثقافية عند السومريين . كما وظهرت مقالات تعالج بعض الآلات الموسيقية القديمة مثل مقال (ليون اويزيه)^(٦) حيث تطرق إلى وصف الآثار التي استخرجتها البعثة الافرنسية من مدينة تلو^(٧) والتي تحمل مشاهداً للطبل الكبير والكنارة ، ومقال روتن^(٨) الذي تطرق لبعض الآلات الوترية ومقال ديشزن كويلمان^(٩) الذي تطرق إلى الآلة الوترية الجنك ونوقشت فيه آراء الباحث الألماني (كورت ساكس) والباحث الانكليزي (جالين) . وتدخل في عداد هذه المرحلة الأبحاث الأولى للعالم الألماني ساكس^(١٠) التي اعتمدت إلى حد ما على أبحاث (فيرولو وبلاكو) .

يلاحظ أن أبحاث هذه المرحلة قد اعتمدت على عدد قليل من الآثار التي أظهرتها حفريات القرن التاسع عشر ، كما أنها لم تهتم بالكتابات المسارية^(١١)

6 — L. Heuzey, *Musique Chaldéenne*, in: RA IX (1912) P. 85 ss.

٧ — مدينة سومرية في جنوب العراق . نقب فيها الافرنسيون منذ سنة ١٨٧٧ لغاية سنة ١٩٢٣ بصورة متقطعة . وتعتبر الأبحاث والدراسات الحديثة المدينة القديمة المعروفة باسم « جيرسو Girsu » على أنها (تلو) الحالية وليس (لكش) كما كان السائد في جميع الكتب . حول موقع تلو انظر الخريطة في نهاية هذا الكتاب .

8 — M. Rutten, *Scènes de Musique et de Danse*, in: *Revue des Arts Asiatiques* IX (1935) p. 218 ss.

9 — M. Duchesne-Guillemin, *La Harpe en Asie Occidentale*, in : RA XXXIV, 1 (1937) P. 29 ss.

10 — C. Sachs, *Musik des Altertums*, Breslau 1924. *Die Musik der Antike*, in: *Handbuch der Musikwissenschaft*, Hrsg. V. E. Bücken. Wildpark-Potsdam 1928. *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929.

١١ — أطلق الاغريق على الكتابة المسارية التي استخدمها سكان العراق القديم اسم « Assyria Grammata » أي الكتابة الآشورية . أما التسمية المألوفة (الكتابة المسارية) فهي تسمية حديثة بعد أن وصلت إلى أوروبا بعض الأخبار والتأجيل لكتابات قديمة عثر عليها الرحالة والسياح الأجانب في إيران والعراق ومن أشهرهم الايطالي =

التي لها علاقة بالموضوع . لهذا كله نرى أن أبحاث هذه المرحلة قد اقتصرت على الناحية الوصفية لبعض الآلات الموسيقية دون أن تقدم صورة مكتملة لتطور كل آلة موسيقية . هذا وما يجدر ذكره أن أبحاث الفترة الأخيرة من هذه المرحلة قد عاجلت الآلات الموسيقية السومرية بالإضافة إلى آلات الآشوريين والبابليين .

المرحلة الثانية :

توجت هذه المرحلة بظهور كتاب الباحث الانكليزي فرانيس جالبن^(١٢) الذي صدر في سنة ١٩٣٧ . عالج المؤلف في هذا الكتاب مختلف الآلات الموسيقية السومرية والبابلية والآشورية ، معتمداً في ذلك على نتائج التنقيبات الأثرية والأبحاث المسارية المتعلقة بهذا الموضوع . ويلاحظ أن هذا الباحث قد قارن في كتابه هذا الآلات الموسيقية في العراق القديم بالآلات الموسيقية الآسيوية والأفريقية خاصة فيما يتعلق بالتسميات إذ كان مهتمين الاسم السومري أو الأكدي أو الآشوري لكل آلة موسيقية وما يطلق على نفس الآلة في اللغات الأفريقية والآسيوية . ولم يعالج (جالبن) الآلات الموسيقية في العراق القديم حسب العصور الزمنية والتسلسل التاريخي بل عالج الآلات الموسيقية حسب أنواعها كالآلات الوترية والهوائية وآلات القرع والايقاع .

= « بيتر دلافاله Pietro della Valle » . ويظهر انت أول من أطلق تسمية (الكتابة المسارية) هو الألماني (انجلبرت كمبر Engelbert Kämpfer) وذلك في نهاية القرن السابع عشر ، انظر كتاب :

J. Friedrich, Entzifferung verschollener Schriften und Sprachen. Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954.

- 12 — F.W. Galpin, The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. London 1937.

ويمتاز هذا الكتاب عن أبحاث المرحلة الأولى باحتوائه على آثار المقبرة الملكية في أور^(١٣) التي لها أهميتها الخاصة لموضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم ، كما ضم آثاراً أخرى أظهرتها تنقيبات البعثات المختلفة أي أنه جاء جامعاً للقطع الأثرية المعروفة في زمنه والتي لها علاقة بالموضوع . وعلى كتابه هذا اعتمدت مؤلفات ومقالات مؤلفين وباحثين آخرين أمثال ساكس^(١٤) وريس^(١٥) وبين^(١٦) وبولين^(١٧) وفارمر^(١٨) وفينكر^(١٩) .

تتماز أبحاث هذه المرحلة بتعدد الآثار المتعلقة بالموضوع والعائدة إلى عصور وفترات زمنية مختلفة وبأخذها بنظر الاعتبار نتائج الدراسات المسارية التي لها علاقة بالآلات الموسيقية وكذلك بتركيزها على بحث الآلات الموسيقية حسب أصنافها وليس بحسب تسلسل العصور التاريخية .

١٣ - لقد كشف عن هذه المقبرة النقب الانكليزي (ليونارد وولي) واستمرت تنقيباته فيها من سنة ١٩٢٦ لغاية سنة ١٩٣٠ ، وقد عثر فيها على مجموعة من الآثار النفيسة ومن جملتها بعض الآلات الموسيقية المختلفة التي دفنت مع الموتى الذين دفنوا في قبر الملك . وعثر كذلك على اختام اسطوانية وآثار أخرى تحمل أشكالاً للآلات الموسيقية السومرية المختلفة . قام بنشر آثار هذه المقبرة الملكية المشهورة النقب المذكور وذلك في الجزء الثاني من السلسلة الخاصة بتنقيبات أور وذلك في سنة ١٩٣٤ ، انظر :

I. Woolley, Ur Excavations II: The Royal Cemetery.

- 14 — C. Sachs, The History of Musical Instruments, New York 1940.
- 15 — G. Reese, Music in the Middle Ages. New York 1940.
- 16 — F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
- 17 — C. Polin, Music of the Ancient Near East. New York 1954.
- 18 — H.G. Farmer, The Music of Ancient Mesopotamia, in: The New Oxford History of Music, Vol. I, London 1957.
- 19 — M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients. Münster 1950.

وهي المرحلة العلمية الراهنة ، وقد بدأت في سنة ١٩٥٧ بظهور كتاب البروفسور شتاودر (٢٠) أستاذ علم الموسيقى في جامعة فرانكفورت بألمانيا الغربية تحت عنوان (الجنبك والكنارة السومرية) . عالج المؤلف هذه الآلات حسب عصورها التاريخية مبتدأ بأقدمها ووصفها بصورة مفصلة وناقش آراء (وولي) حول إعادة تركيبه لبعض الآلات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور .

وأعقب (شتاودر) كتابه هذا بكتاب آخر صدر في سنة ١٩٦١ تحت عنوان (جنكات وكنارات الشرق الأدنى في العصر البابلي والآشوري) (٢١) وهذا الكتاب هو في الواقع تكملة لكتابه الأول وسار فيه على نفس المنوال . وهنا تظهر بوضوح أفكاره وميوله وتحيزه لسكان الجبال أي غير الساميين وغير ذلك من الهنات العلمية والمغالطات (٢٢) التي سوف نقصها في مكان آخر من هذا الكتاب . وصدر له في سنة ١٩٦١ مقال حول العود القديم (٢٣) حاول فيه أن ينسب أصل هذه الآلة وانتشارها في العراق القديم إلى سكان الجبال وبصورة خاصة إلى (الخوريين) معتمداً في ذلك على آثار قليلة وتعود لأدوار مختلفة كما أنه لم يكن على علم بآثار عراقية قديمة تحتوي على مشاهد

20 — W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.

21 — W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens im babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.

٢٢ - لقد تمت بنشر دراسة ونقد لهذا الكتاب ، انظر :

Subhi Anwar Rashid, in: Berliner Jahrbuch für Vor — und Frühgeschichte 7 (1967) p. 355-359.

23 — W. Stauder, Zur Frühgeschichte der Laute, in: Festschrift Helmuth Osthoff, Tutzing (1961) p. 14-25.

لهذه الآلة منذ العصر الاكدي (٢٤) . وتحت اشرافه صدرت في سنة ١٩٦٠ أطروحة دكتوراه بعنوان موسيقى الحضارة السومرية (٢٥) للأنسة (هارتمان) درست فيها غالبية الآلات الموسيقية منذ عصر الوركاء لغاية بداية العصر البابلي القديم وقدمت دراسة مستفيضة للآلات الموسيقية من الناحية اللغوية احتلت الجزء الأعظم من الأطروحة .

تمتاز أبحاث مدرسة البروفسور (شتاودر) بالبحث العلمي العميق وبالاهتمام بالناحية اللغوية والتاريخية للآلات الموسيقية ، ويركز (شتاودر) نفسه على ناحية العرق وينحاز كثيراً إلى غير الساميين وبصورة خاصة (الحوريين) . ان البروفسور (شتاودر) ينفرد بكونه البروفسور الوحيد من أساتذة الموسيقى في المانيا الذي يدرس تاريخ الآلات الموسيقية في الشرق القديم وينفرد بكونه حجة في هذا الموضوع ، وان أي مقال يكتب أو كتاب يؤلف في المستقبل سوف يعتمد على أبحاث (مدرسة شتاودر) الألمانية

هذا ولأجل استكمال هذا الاستعراض لتاريخ البحث لموضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم لا بد وأن نذكر جهود مؤلف هذا الكتاب العلمية وأبحاثه في هذا الموضوع حيث استطاع من دحض الكثير من آراء البروفسور شتاودر وتلميذته (هارتمان) كما وأضاف بعض المعلومات الجديدة في هذا الموضوع بواسطة اكتشافه لبعض القطع الأثرية غير المعروفة أو التي لم ينتبه

٢٤ - لقد قمت بنشر دراسة مفصلة حول العود القديم اثبت فيها بالأدلة الأثرية خطأ نظرية شتاودر حول أصل وتاريخ العود ، وذلك في كتاب الاحتمال المثوي للجمعية البرلينية للانثروبولوجي والتكنولوجيا وما قبل التاريخ الذي صدر في سنة ١٩٦٩ . هذا وسوف نأتي على مناقشة آراء شتاودر في مكان آخر من هذا الكتاب .

25 — H. Hartmann, Die Musik der Sumerischen Kultur Frankfurt 1960.

إلى أهميتها العلمية الباحثون في هذا الموضوع . ففي مقال نشرناه في مجلة
سومر^(٢٦) باللغة الألمانية ناقشنا آراء شتاودر حول آلة (الكنارة)
الأكادية وأثبتنا بالأدلة الأثرية خطأ هذه الآراء وقدمنا مشاهد جديدة لهذه
الآلة الأكادية لم يكن بعضها معروفاً من قبل .

وفي مقال آخر باللغة الألمانية عالجنا فيه أنواع الطبول والصنوج وقدمنا
تاريخاً جديداً لهذه الآلات وناقشنا آراء شتاودر وغيره من الباحثين في هذا
الموضوع ، ونشرنا أثراً لم يكن معروفاً من قبل استطعنا بمعاونته تغيير الرأي
السائد حول تاريخ الطبل وكذلك أشرنا لأول مرة إلى أهمية كسرة من مسلة
أورنامو حول تغيير تاريخ الصنوج^(٢٧) . كما قمنا بنشر دراسة مفصلة مدعمة
بالأدلة والقطع الأثرية الكثيرة دحضنا فيها نظرية البروفسور (شتاودر)
حول أصل وتاريخ آلة العود القديم^(٢٨) .

تمتاز أبحاث المرحلة الثالثة بالبحث العلمي الدقيق وبالاعتماد على أحدث
التراجم والدراسات المسارية وبمعالجة كل ما هو موجود من آثار لها علاقة
بالآلات الموسيقية وبالاهتمام بالناحية التاريخية للآلات وتعقب تطورها خلال
العصور التاريخية المختلفة .

وقبل أن ننتهي هذا الاستعراض لتلخيص البحث لا بد لنا من ذكر حقيقة
مهمة وهي أن جميع الذين بحثوا أو كتبوا في موضوع تاريخ الآلات الموسيقية

26 — Subhi Anwar Rashid, Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bedeutung für die mesopotamischen Musikgeschichte, in: Sumer 23 (1967) p. 144 ss.

27 — Subhi Anwar Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie Bd. 60.

٢٨ — انظر الهامش رقم ٢٤ .

في العراق القديم هم من المتخصصين في علم الموسيقى أو في موسيقى الشعوب البدائية ، لهذا نراهم يقومون في أخطاء تاريخية كما أنه ليس بمقدورهم الاحاطة والإلمام بكافة الآثار والنصوص التي لها علاقة بالآلات الموسيقية . ويقابل هذه الحقيقة حقيقة أخرى وهي أن مؤلف هذا الكتاب هو أول آثاري^(٢٩) بحث في هذا الموضوع وتوصل إلى نتائج جديدة غيرت مما هو سائد في الكتب الأجنبية من معلومات وآراء حول هذا الموضوع .

تسميات الآلات الموسيقية في اللغة العربية

تصادف الباحث في هذا الموضوع صعوبات تتعلق بأسماء الآلات الموسيقية في اللغة العربية ، فهناك كلمات في الكتب العربية لو سمعها المرء لما عرف أنها كلمة تطلق على آلة موسيقية ، أو إذا كان يعرف ان الكلمة الفلانية تطلق على آلة موسيقية ، إلا أنه لا يعرف نوع هذه الآلة أو شكلها ومثال ذلك كلمة (كنارة) و (جنك) و (صلاصل) و (الشفوية) . فكلمة (كنارة) تطلق على آلة وترية تسمى باللغات الأجنبية لاير^(٣٠) . وكلمة (جنك) كلمة فارسية مستعملة في كتب الموسيقى العربية وهي تطلق على آلة وترية تسمى باللغات الأجنبية هارب^(٣١) وكلمة صلاصل تطلق على آلة معدنية تشبه الملقط أو الشوكة تثبت عليها بعض الصنوج وتسمى باللغات

٢٩ - ان الفصل الذي كتبه الآثاري الافرنسي « اندريه بارو A. Parrot » في كتابه « آشور » الذي صدر بالفرنسية والألمانية والانجليزية حول الآلات الموسيقية في العراق القديم هو عبارة عن المامة سطحية وثاقصة لا يمكن اعتبارها بحثاً أو دراسة علمية بل مجرد وصف لبعض مشاهد الآلات الموسيقية المعروفة .

٣٠ - بالانجليزية Lyre وباللمانية Leier .

٣١ - بالانجليزية Harp وباللمانية Harfe وبالفرنسية Harpe وبالإيطالية Arpa .

الأجنبية « Sistrum » سيتروم^(٣٢) . وكلمة (الشفوية) تطلق على آلة هوائية للنفخ تشبه الأورغن وتسمى بالانكليزية (Mouth-Organ) . ويضاف الى هذه الصعوبة مشكلة اختلاف الأسماء العربية للآلات الموسيقية من قطر عربي لآخر . فالأسماء الشائعة في الكتب المصرية لبعض الآلات الموسيقية هي غير معروفة في العراق مثلاً . وبالعكس ومثال ذلك كلمة السمسمية التي يطلقها المصريون على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (لاير) . كما لاحظنا في الكتب العربية استعمال كلمة واحدة للدلالة على آلات موسيقية مختلفة مثل كلمة (الجنك) أو كلمة (قيثارة) التي يستعملها البعض للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (هارب) والبعض الآخر يستعملها للدلالة على الآلة الوترية التي تسمى بالانكليزية (لاير) وهناك من يستعمل كلمة (جنك) للدلالة على نوع من الدف . لهذا فإننا سوف نستعمل في حالات خاصة التسميات الأجنبية لأنها أدق في التعبير عن المطلوب كما أنها أقرب إلى فهم القارئ من بعض الكلمات العربية التي أوردت أمثلة لها في أعلاه . ونود أن نشير بهذا الصدد إلى كتاب الدكتور حسين علي محفوظ (معجم الموسيقى العربية)^(٣٣) الذي يعد أول معجم عربي شمل ألفاظ الموسيقى العربية مع الاصطلاحات في الافرنجية والعربية وبالعكس .

مصادر معلوماتنا عن الآلات الموسيقية

كانت المعلومات حول الآلات الموسيقية في العراق القديم تعتمد - قبل بداية التنقيبات وظهور الآثار المختلفة - على ما جاء في التوراة بهذا الصدد ،

32 — Sistrum.

٣٣- اصدرت هذا الكتاب بمناسبة انعقاد المؤتمر الدولي للموسيقى العربية ببغداد (٢٤ رجب ١٣٨٤ هـ - ٢٨ تشرين الثاني ١٩٦٤) وزارة الثقافة والارشاد العراقية ، سلسلة الكتب الحديثة ٢ ، بغداد ١٩٦٤ .

حيث ورد فيه ذكر الآلات الموسيقية التي استعملت في احتفال اقامه الملك السكدياني (نبوخذ نصر ٦٠٤ - ٥٦٢ م .) وهي آلات وترية وآلات القرع والايقاع (٣٤) . أما بعد اجراء التنقيبات في مدن ومواقع مختلفة من العراق فإن مصادر معلوماتنا عن الآلات الموسيقية قد تعددت وأصبحت كالآتي :

- ١ - الآلات الموسيقية الأصلية القديمة كالتي ظهرت في المقبرة الملكية في أور أثناء تنقيبات السير وولي (٣٥) .
- ٢ - مشاهد الآلات الموسيقية على أنواع مختلفة من الآثار مثل المنحوتات والمسلات والأختام الاسطوانية (٣٦) والدمى الطينية والأواني الفخارية والحجرية والتأثيل والعاجيات والرسوم الجدارية .
- ٣ - النصوص المسبارية حيث وردت فيها أسماء للآلات الموسيقية ونوع المادة المعمولة منها وأسماء الموسيقيين وأصنافهم والمناسبات التي استعملت فيها الموسيقى وغير ذلك من المعلومات التي سنأتي عليها في فصل قادم .

٣٤ - انظر الفصل التاسع من هذا الكتاب .

٣٥ - انظر الهامش رقم ١٣ والقسم الخاص بآلات دور فجر السلات الثالث (سلاطة اور الأولى) من الفصل الثالث .

٣٦ - الحتم الاسطواني عبارة عن قطعة غالباً ما تكون من الحجر ذات شكل اسطواني ، مثقوبة في الوسط ليسهل حمل الحتم بواسطة خيط أو سلك معدني . تنقش على سطح الحتم - بواسطة الحفر أو القشط وبصورة معكوسة - رسوم أو رسوم مع كتابة مسبارية تختلف في مواضيعها وطرازها الفني من عصر إلى عصر ، وبدرجة الحتم الاسطواني على الطين الرطب تظهر نقوش الحتم بصورة بارزة وصحيحة بالشكل الذي أراده الفنان . راجع حول تفاصيل هذا الموضوع كتاب الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ .

□ الفصل الثاني

الآلات الموسيقية في عصر الوركاء وجمدة نصر

(٣٠٠٠ - ٢٦٠٠ ق . م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

سوف نستعمل هذه الكلمة الفارسية للدلالة على الآلة الوترية التي يطلق عليها بالانكليزية كلمة هارب (harp) وباللاتينية كلمة هارفه (Harfe) . وتتألف هذه الآلة من صندوق صوتي شبيه بالزورق في إحدى نهايتيه ساق أو عنق يتجه إلى الأعلى تثبت عليه الأوتار التي تتصل بالصندوق الصوتي أو الرنان بصورة مائلة ولهذا يكون الوتر الخارجي أطول الأوتار والوتر الداخلي أقصرها (انظر صورة رقم ١ والشكل ١١ و ١٥) .

ان أقدم مشهد لهذه الآلة الوترية يعود إلى النصف الثاني من عصر الوركاء^(٣٧) (٣٠٠٠ - ٢٨٠٠ ق . م) ، حيث ورد على إحدى رقم أو

٣٧ - اعتاد الآثاريون على تسمية الأدوار الحضارية لتاريخ وادي الرافدين التي سبقت استعمال =

ألواح الطين العائدة إلى هذا العصر والتي تحتوي على أقدم كتابة (٣٨) في العالم، رسم لآلة وتربة تحتوي على ثلاثة أوتار وصندوقها الصوتي يشبه الزورق

= الكتابة في تدوين الحوادث التاريخية والسياسية بأسماء المدن أو المواقع أو التناول التي يكثر فيها لأول مرة على آثار جديدة لم تكن معروفة قبل ذلك ولها مميزات تختلف عن آثار الأدوار الأخرى . وتسمية عصر الوركاء جاءت من اسم مدينة الوركاء - وهي مدينة سومرية مشهورة ، تقع على بعد حوالي ٦٠ كم. من مدينة السامرة الحالية - حيث عثرت البعثة الألمانية فيها لأول مرة على نوع من الفخار يمتاز بصفات خاصة لم يكن معروفاً قبل ظهوره في هذه المدينة . ولقد توصلت بعثة التنقيب إلى معرفة طبقات السكنى في مدينة الوركاء. وأدوارها الحضارية والزمنية بواسطة حفرة دراسية عميقة حفرتها في منطقة المعابد بالقرب من الزقورة . وبلغت طبقات السكنى فيها ١٨ طبقة ، أدوارها الحضارية هي كما يلي :

- الطبقة ١ ترتقي إلى دور فجر السلال .
- الطبقة ٢ -- ٣ ترتقي إلى دور حمدة نصر .
- الطبقة ٤ - ٦ ترتقي إلى النصف الثاني من عصر الوركاء .
- الطبقة ٧ - ١٢ ترتقي إلى النصف الأول من عصر الوركاء .
- الطبقة ١٣ - ١٨ ترتقي إلى عصر المبيد .

وفي الطبقة الرابعة ظهرت أقدم الكتابة وطبعات الأختام الاسطوانية لأول مرة ، كما ظهرت معابد كبيرة ذات طرز معمارية خاصة . ويعتبر هذا الدور بداية فجر التاريخ بسبب ظهور الكتابة ، أما الأدوار التي سبقت هذا الدور فقسى بأدوار ١٠ قبل التاريخ .

٣٨- مرث الكتابة في وادي الرافدين القديم بثلاث مراحل من التطور هي : الطور السوري ، ثم الطور الرمزي ، ثم الطور المقطعي . أما الطور الهجائي فلم تصله كتابات وادي الرافدين السامرية . ان زمن ظهور الكتابة في العراق - حوالي ٣٠٠٠ ق م - ان لم يكن أقدم من زمن ظهور الكتابة الهيرغليفية في وادي النيل ، فهو معاصر له . ويرى بعض الباحثين في كتابة العراق الدافع أو العامل المساعد لظهور الكتابة الهيرغليفية في وادي النيل ، انظر كتاب هنري فرانكفورت (فجر الحضارة في الشرق الأدنى) . كالت الكاتب في العراق القديم يرسم - في الطور السوري - صور الأشياء المراد تدوينها ، فإذا أراد مثلاً أن يكتب كلمة قدم فإنه يرسم صورة للقدم وهكذا .

تقريباً (انظر الصورة رقم ١ وشكل ١) . وقرأ علماء الكتابات القديمة هذا الرسم أو العلامة الصورية بلفظ (بالاك balag) أو (بالانك balang)^(٣٩) ان وجود هذه العلامة الصورية يدل في الوقت نفسه على استعمال سكان العراق القدامى الذين عاشوا في النصف الثاني من عصر الوركاء لهذه الآلة الوترية (الجنك harp) إذ أن كتبة هذا الدور لم يتمكنوا إلا من كتابة الأشياء المادية الملموسة والموجودة في حياتهم . أما عن طريقة العزف على هذه الآلة الوترية فلا يمكن القول بشيء عنها نظراً لعدم وجود مشاهد - في الوقت الحاضر - ترينا طريقة العزف .



(شكل ١)

ولكن قياساً على مشاهد هذه الآلة في الأدوار اللاحقة ، يمكننا القول بأن العزف على هذه الآلة الموسيقية كان بواسطة الاصبع مباشرة أي بدون ريشة^(٤٠) .

39 — A. Falkenstein, Archaische Texte aus Uruk, Berlin (1936) P. 69 ss Nr. 197, 331, 419, 501, 531, 532.

٤٠ - الريشة ما يضرب به على الأوتار .

المضارب الرنانة (dancing sticks) :

وهي عبارة عن قطع معدنية شبيهة بالمنجل تقريباً ذات نهاية رفيعة وأخرى عريضة ، تمسك باليد وتقرع الواحدة بالأخرى (انظر صورة ٢٢) ان أقدم المضارب الرنانة تعود لدور جمدة نصر ^(٤١) (٢٨٠٠ - ٢٦٠٠ ق.م) وقد عثر عليها في مدينة كيش ^(٤٢) ، في كل قبر زوج واحد (انظر الصورة رقم ٢) وكان سمك هذه المضارب الرنانة المعمولة من النحاس يتراوح بين ١,٥ ملم و ٣ ملم . ولقد اعتبر الاثاريون هذه القطع المعدنية في بادىء الأمر أسلحة ^(٤٣) ، إلا أنه سرعان ما صرف النظر عن هذا الرأي واعتبرت مضارب رنانة بعد العثور على أختام وآثار أخرى تحمل مشاهد لاستعمال هذه القطع كآلة للقرع والايقاع (انظر الصورة رقم ٢٢ و ١٧) . والعادة في قرع هذه المضارب الرنانة أن تكون نهاياتها بوضعية مختلفة أي إذا كانت النهاية الرفيعة

٤١ - جاءت هذه التسمية من اسم تل أثري يعرف باسم جمدة نصر ، يقع إلى الشمال الشرقي من مدينة كيش القديمة بالقرب من بابل . بدأت التنقيبات الأثرية فيه في سنة ١٩٢٥ وتوقفت في سنة ١٩٢٨ ، انظر :

E. Mackay, Report on Excavations at Jemdet Nasr, Iraq. Chicago: Field Museum of Natural History 1931.

42 — E. Mackay, Report on the Excavations of the « A » Cemetery at Kish, Mesopotamia (= Kish I) P. 39 pl. III, 1, 2, pl. XVII, 2, 3, 5, 6. E. Mackay, A Sumerian Palace and the «A» Cemetery at Kish, Mesopotamia (= Kish II) P. 160 s, Pl. XXXIX, 6 Pl. LXI 2-4, 10, 11.

43 — F.W. Galpin, MS, p. 1

للمضرب الأيمن متجهة إلى الأعلى فإن النهاية العريضة للمضرب الأيسر تكون في الأعلى أيضاً وبالعكس (صورة رقم ١٧ و ٢٢) .

ان مشاهد الآلات الموسيقية الموجودة على آثار عصر الوركاء وجمدة نصر – المعروفة في الوقت الحاضر – هي قليلة جداً لا تتعدى تلك التي ذكرناها أعلاه ، وان نتائج تنقيبات المستقبل قد تزيد في معلوماتنا حول الآلات الموسيقية لهذه الفترة ، خاصة وان عصري الوركاء وجمدة نصر يمثلان طوراً رافقاً للحضارة السومرية .



الآلات الموسيقية في عصور فجر السلالات (٢٦٠٠ - ٢٣٥٠ ق م)

أعقب دور جده نصر فترة زمنية طويلة أطلق الباحثون عليها اسم (فجر السلالات) وقسموها إلى ثلاثة عصور هي : فجر السلالات الأول ، فجر السلالات الثاني ، وفجر السلالات الثالث^(٤٤) انتهت بقيام الحكم الأكدي السامي .

٤٤ - وضعت هذه التقسيمات البعثة الأمريكية التي كانت تنقب في منطقة دبالى في الثلاثينيات برئاسة العلامة فرانكفورت ، استناداً الى النواحي المهارية والطرز الفنية للآثار الأخرى التي اكتشفتها . لقد أقر مؤخر الآثار الذي عقد في بغداد آنذاك تسمية « فجر السلالات » والتقسيمات الثلاثة المذكورة أعلاه ، وهي تقسيمات لا تزال متبعة في الكتب الانكليزية والكتب العربية . أما المدرسة الألمانية برئاسة العلامة (مورتكات Moortgat) فقد اتبعت تقسيماً آخر لهذه الفترة الزمنية الطويلة وهو كالآتي : ١ - دور الانتقال من عصر جمدة نصر إلى عصر مزلم ، وهو يقابل عصر فجر السلالات الاول . ٢ - عصر مزلم (وهو أحد ملوك كيش) ، ويقابله عصر فجر السلالات الثاني . ٣ - عصر سلالة أور الأولى ، ويقابله عصر فجر السلالات الثالث . أما المدرسة الفرنسية وخاصة (بارو Parrot) فانها تستعمل تسمية (ما قبل سرجون) . وقد لاقى هذا التسمية نقداً من لدن الآثاريين لأنها غير دقيقة من الناحية العلمية .

عصر فجر السلالات الأول

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

أظهرت التنقيبات التي جرت في أور^(٤٥) طبغات أختام اسطوانية^(٤٦) يرجع زمنها إلى عصر فجر السلالات الأول الذي يمثل في الواقع مرحلة انتقالية قصيرة تتوسط نهاية دور جمدة نصر وبداية عصر فجر السلالات الثاني . وكانت طبغات هذه الأختام تحمل مشاهد عزف على الآلة الوترية الجنك (harpe)^(٤٧) . انظر الشكل ٢ و ٣ و ٤ و ٥ .

٤٥ - وهي مدينة سومرية مشهورة وردت في التوراة ، وتقع بالقرب من مدينة الناصرية في جنوب العراق . نقب فيها الانكليزي Hall في سنة ١٩١٩ ولكن التنقيبات التي جلبت لها الشهرة هي التنقيبات التي قامت بها البعثة الانكليزية الأمريكية المشتركة برئاسة الانكليزي (وولي Woolley) من سنة ١٩٢٢ لنهاية سنة ١٩٣٤ . والاسم العربي لهذه المدينة هو (المغير) نسبة الى كثرة القبر المستعمل - ككلاط - في جدران أبنيتها المختلفة .

٤٦ - وهي قطع طينية تحمل طبغات الأختام ، وذلك بدحرجة الختم الاسطواني على الطين الرطب ، فتظهر عندئذ نقوش الختم - المحفورة بصورة معكوسة - بارزة على سطح الطين وبالشكل الصحيح الذي أراده الفنان، انظر كتاب الدكتور صبحي انور رشيد: تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول ، الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ .

47 — L. Legrain, *Ur Excavations III : Archaic Seal Impressions*, London-New York (1936) Pl. 50 Nr. 371, 369; Pl. 44, Nr. 169 Pl. 19, Nr. 373.

ومن هذه المشاهد يمكننا أن نلاحظ ما يلي :

- ١ - ان العازفين على هذه الآلة هم من النساء .
- ٢ - ان المزف يكون في حالة الجلوس والوقوف وفي حالة الركوع (انظر الشكل ٣ و ٤ و ٥) .
- ٣ - ان المزف على الآلة يتم وهي ممسوكه بصورة عامودية (انظر الشكل ٢ - ٥) .
- ٤ - ان شكل الآلة يشبه القوس .
- ٥ - احتواء هذه الآلة على (٣) أوتار .
- ٦ - ان الصندوق الرنان أو الصوتي هو أكثر تحديداً من العنق أو الساق العلوي الذي تثبت عليه الأوتار .

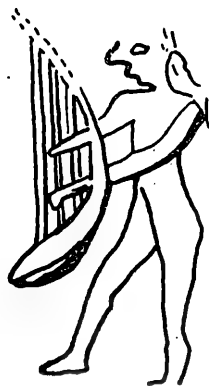
لقد اختلف الباحثون في التسمية التي أطلقوها على شكل آلة الجنك السومرية . ففي الوقت الذي يشبه كل من جالبن Galpin ساكس Sachs فيكنر Wegner ، بين Behn (٤٨) شكل هذه الآلة الوترية بالقوس Bow-shaped harp (٤٩) نرى هيكلان Hickmann (٥٠) يشبهها بالزاوية ويطلق عليها بالألمانية (Bogenharfe) . أما شتاودر Stauder (٥١) فلأنه يخالف هذه التسميات ويشبهها بشكل بيضوي غير منتظم .

48 — F.W. Galpin, MS. C. Sachs, The History of Musical Instruments. M. Wegner, Die Musikinstrumente des alten Orient. F. Behn, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer, P. 3..

٤٩ - وبالألمانية Bogenharfe .

50 — H. Hickmann, Les harpes de l'Egypte Pharaonique, in : Bulletin de l'Institut d'Egypte, T. 35, Kairo 1952/53, P. 322.

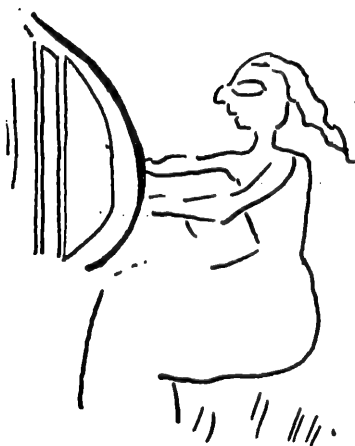
51 — W. Stauder, HLS, P. 9.



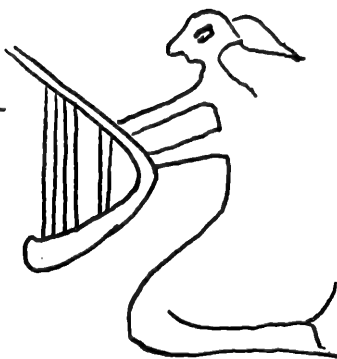
(شکل ۳)



(شکل ۲)



(شکل ۵)



(شکل ۴)

وهي آلة موسيقية وترية تتألف من : ١ - الصندوق الصوتي أو الرنان .
٢ - ساقين جانبيين يتصلان بالصندوق الصوتي ، واحد في المقدمة والثاني في المؤخرة ، وان الاتصال يكون بصورة مائلة بحيث تكون المسافة بين النهاية العليا لطرفي الساقين أكبر من نهايتهما السفلي (انظر الشكل ١٩ و ٢٣) .
٣ - ساق أفقي يوازي الصندوق الصوتي ويتصل بأعلى الساقين الجانبيين (انظر الشكل ١٩ و ٢٣) .

وقبل أن نبدأ بذكر الأمثلة الأثرية لهذه الآلة، يجدر بنا أن ننوه بالفرق بين الكنارة (Lyre) وبين الجنك (harp) ، إذ كثيراً ما تطلق كلمة الكنارة على آلة الجنك وبالعكس . ان ما يميز الكنارة عن الجنك هو أن الأوتار تثبت على ساق أفقي علوي لا يتصل بالصندوق الصوتي بعكس الجنك (harp) حيث تثبت أوتارها بالساق أو العنق الذي يخرج مباشرة من الصندوق الصوتي ويمتد منه تدريجياً إلى الأعلى (انظر صورة ٥ ، ٦ ، ٧ و ١١ و ١٢ ، ١٤ ، ١٥) . وعلاوة على الخلط في الاستعمال لهاتين الكلمتين ، لاحظنا كثرة استعمال كلمة قيثارة في اللغة العربية للدلالة تارة على الكنارة (Lyre) وتارة أخرى على آلة الجنك (harp) وهذا غير صحيح لأن القيثارة الأصلية تختلف عن الآلتين المذكورتين .

ان أقدم الآثار التي تحمل مشهداً للآلة الوترية الكنارة تعود إلى دور الانتقال من عصر جمدة نصر إلى عصر فجر السلاط الثاني أي بتعبير آخر تعود إلى عصر فجر السلاط الأول . لقد جاءت هذه الآثار من التنقيبات التي تمت في مدينة فاره ^(٥٢) وفي مدينة أور ، حيث جاءت منها طبعات

٥٢ - واسمها القديم (شوروباك) وتقع في جنوب العراق ، وهي موطن (ادت نابيشتم) بطل الطوفان البابلي . جرى فيها تنقيب قصير في سنة ١٩٠٢ - ١٩٠٣ وكذلك في سنة ١٩٣١ .

أختام اسطوانية عليها مشاهد عزف على آلة الكنارة . وإذا ما تأملنا في هذه المشاهد (انظر شكل ٦ - ١٠) لرأينا أن هذه الآلة تمتاز بما يلي :

١ - ان الصندوق الصوتي معمول بهيئة حيوان (انظر الشكل ٦ - ١٠) .

٢ - ان حجم الآلة كبير نسبياً .

٣ - غالباً ما تكون هذه الآلة مستقرة على الأرض أثناء العزف عليها ، إلا أنه توجد بعض الأمثلة القليلة جداً التي ترينا هذه الآلة وهي محمولة باليد (انظر شكل ٩ - ١٠) .

٤ - ان العزف على هذه الآلة يتم إما في حالة الجلوس أو في حالة الوقوف (انظر الشكل ٦ ، ٩ ، ١٠) .

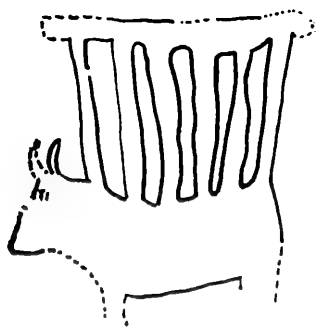
٥ - تحتوي هذه الآلة على أربعة أوتار مثبتة بصورة متوازية وفي بعض الأمثلة بصورة مائلة تتناسب ودرجة ميلان الساقين الجانبيين (انظر الشكل ٦ - ١٠) .

٦ - ان الساق العلوي الأفقي غالباً ما يكون موازياً للصندوق الصوتي (انظر الشكل ٧ - ١٠) . أما الساقان الجانبيان فغالباً ما يكونان متناظرين في الاتجاه (انظر الشكل ٧ - ١٠) وأحياناً قليلة يكونان في حالة غير متناظرة كأن يكون أحدهما الساقين عامودياً والثاني مائلاً إلى الخارج (انظر الشكل ٦) .

٧ - ان العزف على هذه الآلة يتم بالاصبع مباشرة أي بدون استعمال الريشة أو المضرب (Plektrum) .

٨ - ان الصندوق الصوتي لهذه الآلة غالباً ما يأخذ شكل الثور وأرجله تمثل الركائز التي تركز عليها هذه الآلة الموسيقية على الأرض . هذا ولا بد لنا من أن نذكر أن الثور كان حيواناً مقدساً في بلاد

الأناضول والعراق القديم منذ العصر الحجري الحديث . كما أن صوت
بعض الآلات الموسيقية يشبه - في النصوص المسماة - بزئير الثور (٥٣).



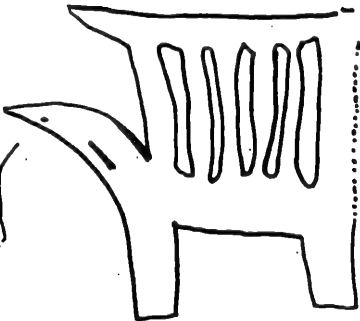
(شكل ٧)



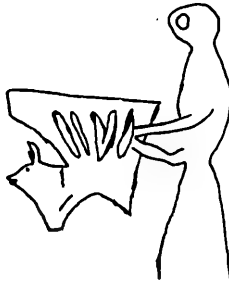
(شكل ٦)



(شكل ٩)



(شكل ٨)



(شكل ١٠)

آلات القرع والايقاع

الدف

توجد في المتحف العراقي ببغداد جرة فخارية تحتوي على نقوش ملونة باللون القرمزي عثرت عليها بعثة المعهد الشرقي لجامعة شيكاغو في تل أجرب الواقع في لواء ديالى ، وتعود إلى عصر فجر السلالات الأول (صورة رقم ٣). يمثل المشهد المرسوم على هذه الجرة ثلاث نوة عاريات يحملن في أيديهن اليسرى جسماً دائرياً أعطى له المنقب الذي نقب في هذه المنطقة احتمالين لتبيان ماهيته :

١ - دف . ٢ - مرآة . ويميل المنقب الذي درس ونشر فخار هذه

المنطقة الى الاحتمال الثاني^(٥٥). أما هارتمان^(٥٥) فانها ترى بأن النسوة الثلاث يحملن دفناً يقرعنه بواسطة عصا في اليد اليمنى . هذا وان هارتمان لم تتطرق إلى آراء المنقب (دلوكاس) كما وانها لم تقدم أدلة تدعم رأيها . ونحن نميل إلى تأييد رأي (هارتمان) حول اعتبار الجسم المحمول بأيدي النسوة دفناً يدوياً يقرع بالعصا^(٥٦) . ونستند في هذا التأييد على النقاط التالية :

- ١ - وضعية اليد اليمنى وما تحمله .
- ٢ - ان مقبض المرايا التي يعينها (دلوكاس) مثبت في وسط المرأة وهذا ما لا نجده في هذا الأثر .
- ٣ - طريقة الحمل هنا ليست طريقة حمل المرايا .
- ٤ - ان المشهد المرسوم على هذه الجرة هو ذو صبغة دينية وان نصيب الموسيقى في الدين هو كبير كما سنرى .

54 — P. Delougaz, Pottery from the Diyala Region (OIP LXIII) Chicago 1952, P. 67.

55 — H. Hartmann, MSK, P. 37.

٥٦ - شاهدة في الرياض رقصة العرضة النجدية حيث يصاحبها القرع على ما يسميه السعديون بـ (الطبل) ، وهو عبارة عن اطار دائري من الخشب ، ارتفاعه حوالي ١٠ سم ، ويغطى من الجهتين بالجلد . ويتصل بالاطار مقبض طوله حوالي ٣٠ سم ، يحكه العازف بيده اليسرى ، ويقرع على الطبل بواسطة العصا المعقوفة التي يحكمها بيده اليمنى . والجلد مصبوغ بزخارف هندسية بأشكال الورد ، وتتدل من الاطار شرائيب من خيوط من الصوف ذات ألوان زاهية . وطريقة القرع هنا تذكرني بطريقة القرع المرسومة على الجرة الفخارية المذكورة أعلاه .

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

لقد عثر في بعض المدن والمواقع القديمة أمثال أور وخفاجي وتل أجرب ونقر وتلو وفاره على ألواح نذرية ^(٥٧) من الحجر مثقوبة في الوسط ^(٥٨) نحتت عليها بالنحت البارز مشاهد ولائم الشراب والمركبة الملكية وغير ذلك . وفي مشاهد الشراب يشاهد الملك وزوجته جالسين بصورة متقابلة بينهما عازف يعزف على الآلة الوترية الجنك (صورة رقم ٥ و ٧) . وتعود هذه الألواح إلى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) . أما مزايا هذه الآلة في هذا العصر فهي :

- ١ - ان حجمها أصبح أصغر مما كان عليه في دور جمدة نصر .
- ٢ - ان الساق أو العنق الذي يحمل الأوتار والذي يخرج من الصندوق الصوتي ويمتد إلى الأعلى أصبح أطول مما كان عليه في دور جمدة نصر (شكل ١١) .

٣ - ان عدد الأوتار أصبح يتراوح بين ٥ - ٧ أوتار (انظر شكل ١١) .

٥٧ - ظهرت هذه الألواح لأول مرة في عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) .
٥٨ - ان الثقب الموجود في أكثر الألواح النذرية المعروفة في الوقت الحاضر ، هو بشكل دائري وهناك بعض الألواح ذات الثقب المربع .

٤ - ان العازفين هم من الرجال والنساء .

٥ - ان العزف يتم بالاصبع مباشرة كما في الدور الماضي .

٦ - ان العازفين يسكون هذه الآلة بحيث تكون قريبة جداً من أجسامهم ويسندونها على الكتف الأيسر (شكل ١١) بعكس الحال في دور جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٦٠٠ ق . م) حيث تبتعد الآلة الوترية الجنك عن العازف الذي يمد إليها يده مدداً . (انظر الشكل ٣ - ٥) .

لقد حدثت هذه الفروق المذكورة أعلاه بين الجنك في عصر جمدة نصر والجنك في عصر فجر السلالات الثاني بالبروفسور شتاودر^(٥٩) إلى الاعتقاد بأن للساميين^(٦٠) دوراً في إيجاد هذه الفروق، وأنه في الوقت نفسه لا يستطيع البرهنة على ما إذا كان الساميون قد جلبوا معهم - عند دخولهم إلى العراق - الآلة الجديدة أم أنهم أحدثوا تغييراً في الآلة السومرية القديمة . ويرى أيضاً أن الحجم الصغير لآلة الجنك في عصر فجر السلالات الثاني أكثر تناسباً مع الساميين المتنقلين . أما نحن فإننا لا نميل إلى تفسير التغيير أو التحسين أو التطوير في الآلة الموسيقية بهجرة شعب جديد، إذ أن غالباً ما يتم ذلك على أيدي نفس القوم الذي صنع أو استعمل الآلة الموسيقية . ان آلة الجنك

59 — W. Stauder, HLS, P. 11.

٦٠ - كان أول من أطلق تسمية « الساميون » على الشعوب الآرامية والفيليقية والعبرية والعربية والبنية والبابلية والآشورية هو العلامة الألماني « شلوتز » وقد شاركه الألماني « آبنهورن » - في أواخر القرن الثامن عشر - بتسمية لغات هذه الشعوب بـ « اللغات السامية » . وتستند هذه التسمية على الكتاب المقدس حيث ورد فيه ان أبناء نوح هم سام وحام ويافت وان القبائل والشعوب تكونت من سلالتهم (سفر التكوين ، الأصحاح ١٠) .

كانت موجودة في العراق القديم أيام السومريين^(٦١) أي قبل دخول الساميين إليه وإن ما طرأ عليها من تغييرات طفيفة أمر لا يحتاج إلى تغيير في العرق . هذا وما يدل على عدم وجاهة وصحة آراء البروفسور شتاودر في هذا الموضوع هو أن تلميذته (هارتمان) لم تتطرق ولم تذكر مطلقاً آراء شتاودر المذكورة أعلاه في أثناء حديثها عن آلة الجنك الوترية .

إن الآثار العائدة لعصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) والتي تحتوي على مشاهد لآلة الجنك الوترية (harp) هي : ١ - لوح نذري عثر عليه في خفاجي^(٦٢) . ٢ - لوح نذري من تل أجرب^(٦٣) . ٣ - لوح

٦١ - اتفق جميع الباحثين على أن « السومريين » هم غير ساميين ، إلا أنهم اختلفوا اختلافاً كبيراً في أصلهم وموطنهم الأول ، والطريق الذي سلكوه عند دخولهم العراق ، انظر طه باقر : مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة ، القسم الأول ، تاريخ العراق القديم ، الطبعة الثانية بغداد ١٩٥٥ صفحة ٨٩ - ٩٧ . ويمود الفضل في تسمية غير الساميين الذين أوجدوا الخط المسماري باسم « السومريين » إلى العالم (أوبرت Oppert) حيث أعلن ذلك في محاضرة ألقاها في يوم ١٧/٢/١٨٦٩ . ولقد استند أوبرت في تسميته الجديدة هذه على اللقب الوارد في كتابات الملوك وهو (ملك سومر واكد) ، وارتأى أن اسم (اكد) يراد به الساميون من سكان بلاد بابل وآشور ، ويراد به (سومر) بقية السكان من غير الساميين .

٦٢ - انظر الصورة (٤٤) في كتاب :

H. Frankfort, Jacobsen Preusser: Tell Asmar and Khafaje, The first Season's Work at Eshnunna, 1930/31 (OIC 13) P. 96.

٦٣ - انظر الصورة (٦٥) في كتاب :

H. Frankfort, More Sculpture from the Diyala Region, Chicago 1943 (OIP LX).

نذري من خفاجي (٦٤) . ٤ - لوح نذري من فاره (٦٥) . ٥ - لوح نذري من خفاجي (٦٦) . ٦ - لوح نذري في المجموعة الأثرية الخاصة والعائدة إلى ارلماير في بازل (سويسر) (٦٧) .



(شكل ١١)

٦٤ - انظر الصورة (١٠٨ أ) في كتاب :

H. Frankfort, *Sculpture of the Third Millenium B. C. from Tell Asmar and Khafajah* (OIP XLIV) Chicago 1939.

٦٥ - انظر الصورة (٩ ب) في كتاب :

G. Contenau, *Monuments mésopotamiens nouvellement acquis ou peu connus* (Musée du Louvre) Paris 1934.

٦٦ - انظر الصورة (١٠٥) في كتاب :

H. Frankfort, *Sculpture of the Third Millenium* (OIP LXIV) Chicago 1939.

٦٧ - انظر الصورة (٨ ، لوح ١٦) في مجلة :

Orientalia, Nova Series 26 (1957).

مما يمتاز به الكنارة في عصر فجر السلاات الثاني هو ان صندوقها الصوتي قد أصبح أقرب بكثير إلى الشكل الطبيعي للحيوان مما كان عليه في العصر الماضي . ان الأثر الذي يحتوي على مشهد الكنارة في عصر فجر السلاات الثاني هو عبارة عن لوح نذري من مدينة نقر معروض في المتحف العراقي ببغداد .

آلات القرع والايقاع

المضارب الرنانة (dancing sticks) :

كان من جملة الآثار التي ظهرت في كيش^(٦٨) قطعة مطعمة بالصدف والمواد الأخرى تمثل امرأة تمسك بكل يد مضرباً رناناً ، شكله يشبه المنجل ، تقرع الواحد بالآخر بحيث تختلف وضعية أطراف المضرب فإذا كان الطرف المدبب للمضرب الأيسر مثلاً في الأسفل يكون الطرف العريض للمضرب الأيمن في الأسفل أيضاً والطرف المدبب في الأعلى (صورة رقم ٢٢) .

لقد نسبت هارتمان - في شرحها للصورة ٤٣ ، ص ٣٣٩ من كتابها المذكور - تاريخ هذه القطعة إلى عصر فجر السلاات الثالث (٢٥٠٠ -

68 — E. Mackay, A. Sumerian Palace and the «A» Cemetery at Kish, P. 122 s, Pl. XXXV, 1, XXXVI, 4, 6.

٢٣٥٠ ق . م) وهذا ليس بصحيح إذ أن هذه القطعة تعود إلى عصر فجر
السلالات الثاني (٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) لتوفر المزايا الفنية الخاصة بآثار
فجر السلالات الثاني فيها . وهذا الأثر يرينا بوضوح طريقة استعمال المضارب
الرفانة .



(شكل ١٢)

عصر فجر السلالات الثالث
أو سلالة أور الأولى

(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

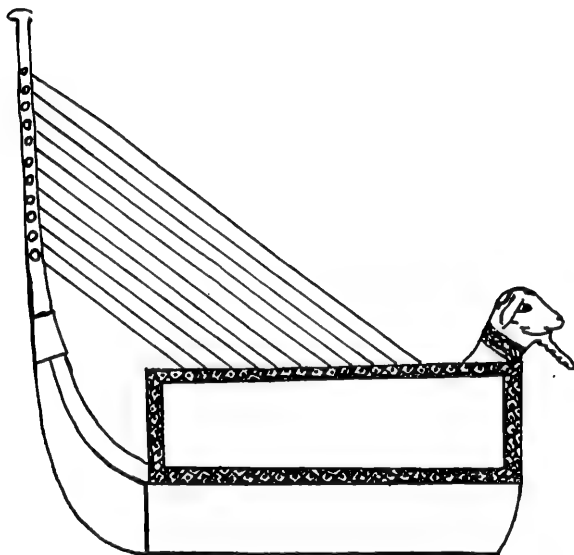
عثر المنقب الانكليزي وولي في بعض قبور المقبرة الملكية في أور^(٦٩) على بقايا أصلية لعدد من الآلات الموسيقية ومن بينها آلة الجنك harp ان طبيعة المادة المصنوعة منها هذه الآلات - الخشب - وتعرضها لعوامل الضغط والرطوبة قد أدت إلى تلف القسم الكبير من هذه الآلات أو التصاقها بعضها ببعض الآخر ، الأمر الذي أدى - في بعض الحالات - إلى خطأ النموذج الذي عمل لتمثيل الآلة الأصلية كاملة^(٧٠) .

لقد دلت البقايا الأصلية للآلة الوترية الجنك (harp) على أن الصندوق الصوتي والعنق أو الساق الذي يحمل الأوتار كانا معمولين من الخشب تكسوهما قشرة من الذهب أو الفضة . وفي بعض الحالات كانت القشرة الذهبية أو الفضية تغطي الصندوق الصوتي لغاية نقطة اتصاله بالساق الحامل للأوتار والذي كان غالباً ما ينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسمار أو نبات الفطر . وفي بعض الحالات وجد هذا الانتفاخ معمولاً من الفضة . أما الأوتار

69 — L. Woolley, UEH, P. 249 ss.

70 — W. Stauder, HLS, P. 20 ss. H. Hartmann, MSK, P. 22.

فكانت تشد على المسامير النحاسية المثبتة على العتق وفي حالة قبر الملكة
 شعباد (= بو - آ - بي) كانت المسامير معمولة من الذهب وقد بلغ عددها
 ١١ مسماراً . هذا بالإضافة إلى الأصداف وقطع الموزاييك التي كانت تحلي
 الصندوق الصوتي . لقد بذل المنقب (وولي) جهداً محموداً في سبيل انقاذ
 هذه البقايا وغيرها بصورة سليمة أو بشكلها الأصلي عن طريق ملأ الفراغ
 الذي نشأ بسبب تلف أو تهري جسم الآلة الأصلي بالجبس ، وبذلك حصل
 على نسخة جبسية للآلة أو لقسم كبير منها .



(شكل ١٣)

وبعد انتهاء التنقيب أمكن معرفة آلات الجنك التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور وهي : جنك الملكة شبعاد (بو - آ - بي) حيث عثر على بقايا لآلة موسيقية أعيدت بشكل مركب من الجنك والكنارة (انظر صورة رقم ١٠ أ وشكل ١٣) . فصندوقها الصوتي يشبه في شكله - وفي رأس الثور الذي يعلو مقدمته - الصندوق الصوتي للكنارة السومرية ، أما العنق أو الساق الذي يحمل الأوتار فإنه ينطبق على نفس الجزء الذي يعود للجنك .

لقد أبدت بعض الشكوك في صحة إعادة هذه الآلة إلى شكلها الأصلي من قبل كل من جالبن^(٧١) وساكنس^(٧٢) ، كما أثبت المنقب وولي^(٧٣) نفسه لم يكن متأكداً من صحة عمله لنموذج هذه الآلة . أما البروفسور شتاودر^(٧٤) فقد خالف رأي (وولي) وقال انه لم يمتثل لغاية الآن - رغم مرور ٤٠ سنة - على آلة أو مشهد لآلة موسيقية تشبه هذه الآلة المركبة وذكر أن البقايا الأصلية التي عثر عليها منقب أور يجب أن تعود لآلتين موسيقيتين مختلفتين^(٧٥) وليست لآلة موسيقية واحدة كما اعتقد المنقب (وولي) ، وانتهى إلى اثبات آلات الجنك المستخرجة من المقبرة الملكية في أور والعائدة إلى عصر فجر السلالات الثالث هي ذات صندوق صوتي يشبه الزورق ينتهي بمنق طويل

71 — F. W. Galpin, The Sumerian Harp of Ur, in Music and Letters X (1929) P. 108 ss.

72 — C. Sachs, The History of Musical Instruments, P. 80.

73 — L. Woolley, UE II, The Royal Cemetery, P. 76, 251.

74 — W. Stauder, HLS, P. 20 ss.

٧٥ - لقد أيد (بارنيت) صحة هذا الرأي الذي قال به شتاودر وذلك بعد الرجوع إلى بطاقة الحفريات الأصلية التي عملها (وولي) وزودها برسم تخطيطي يظهر منه بكل وضوح وجود آلتين موسيقيتين : جنك وكناره ، انظر :

7 R.D. Barnett, New facts about musical Instruments from Ur, Iraq Vol. XXXI, Part 2 (1969) P. 99 Pl. XII, c, d.

يميل نحو الداخل (شكل ١٤) ، وعثر في القبر ١٢٣٧ على بقايا آلة موسيقية اعتبرها منقب أور كنارة (صورة ١٠ ب) ولكن شتاودر (٧٦) خالفه في ذلك واعتبرها جنك . وفي القبر رقم ١١٣٠ عثر على بقايا آلة الجنك (٧٧) .

وبالإضافة إلى هذه البقايا الأصلية القديمة للآلة الوترية الجنك توجد هناك آثار تعود لنفس الدور — سلالة أور الأولى — تحمل مشاهد لهذه الآلة . ففي الحتم الاسطواني العائـد للملكة شبعاد (بو — آ — بي) من أور (٧٨) (صورة رقم ٦ وشكل ١٥) نلاحظ آلة الجنك وهي تحتوي على آثار أربعة مسامير لتثبيت الأوتار الأربعة ، كما أن ساق الأوتار ينتهي بانتفاخ كروي . وهناك ختم اسطواني آخر من أور يحتوي مشهده على مجموعة من الحيوانات التي تعزف على بعض الآلات الموسيقية ومن ضمنها آلة الجنك (صورة رقم ٩ وشكل ١٦ ، ١٧) التي تحتوي على أربعة أوتار وسبعة نتوآت تقوم مقام المسامير التي تثبت عليها الأوتار . ويرى شتاودر (٧٩) ان هذه الآلة كانت تحتوي في الأصل على ٧ أوتار إلا أن ضيق المكان في الحتم الاسطواني اضطر الفنان على رسم ٤ أوتار (انظر الشكل ١٨ الذي اقترحه شتاودر) .

يلاحظ ان ما عثر عليه من آلة الجنك هو أقل بكثير من الآلة الوترية الكنارة . وقد حدا هذا بالبروفسور (شتاودر) (٨٠) وتلميذته هارتمان (٨١) إلى الاعتقاد بأن هذه الآلة قد فقدت أهميتها كآلة موسيقية للأغراض الدينية

76 — W. Stauder, HLS, P. 30 ss.

77 — L. Woolley, UE II, P. 167, 251. W. Stauder, HLS, P. 22. H. Hartmann, MSK, P. 22-23.

78 — L. Woolley, UE II, Pl. 193 Nr. 18.

79 — W. Stauder, HLS, P. 14 ss fig. 14.

80 — W. Stauder, HLS, P. 34.

81 — H. Hartmann, MSK, P. 23-24.

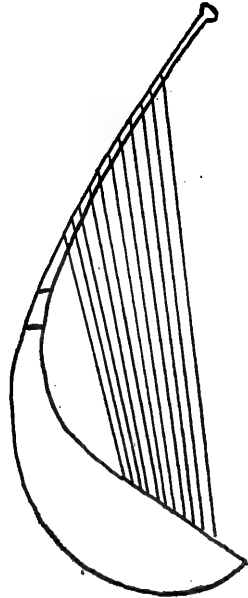
وذلك بسبب استيلاء الأكاديين الساميين على الحكم والاستعاضة عنها بآلات أخرى . ونحن لا نؤيد هذه الآراء لأن هذه الآلة ظلت في العصر الأكدي والعصور الأخرى تستعمل في مناسبات مختلفة .



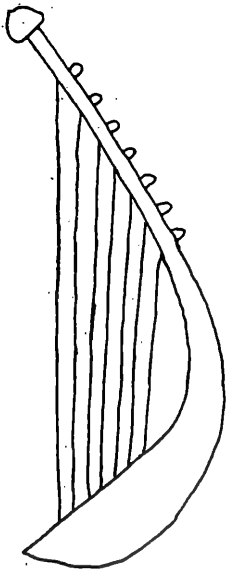
(شكل ١٥)



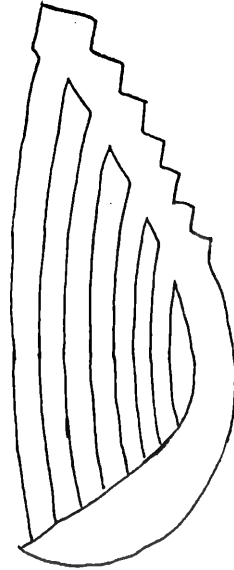
(شكل ١٦)



(شكل ١٤)



(شكل ١٨)



(شكل ١٧)

الكنارة (Lyre) :

أظهرت التنقيبات في المقبرة الملكية في أور بقايا قديمة أصلية لتسعة من الآلة الوترية الكنارة (Lyre) ، وآثاراً أخرى عليها مشاهد لنفس الآلة . فقد عثر على رؤوس حيوانات وقطع موزاييك وآثار للخشب المعمولة منه هذه الآلات . ففي القبر ١٢٣٧ عثر على بقايا أصلية لثلاث كنارات أمكن

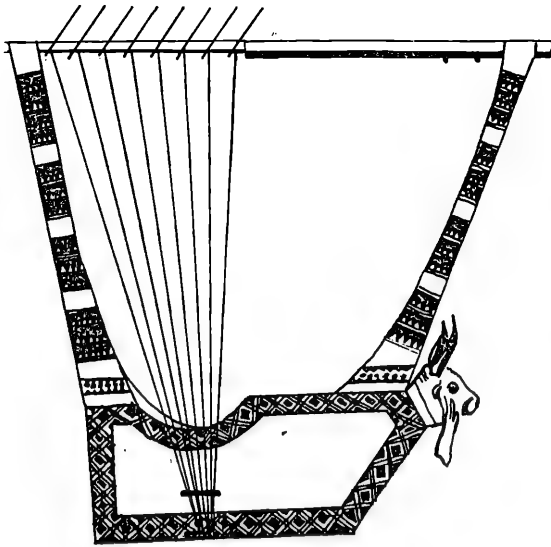
معالجتها واعادتها إلى الشكل القديم نظراً لجودة حالتها أثناء العثور عليها .
ومن أشهرها وأحسنها الآلة المعروفة باسم الكنارة الذهبية ^(٨٢) التي عثر على
هذه الأجزاء منها : رأس الثور الذهبي ، أصداف للطعيم ، أجزاء ذهبية
وفضية وقطع موزاييك تعود للصندوق الصوتي وللسيقان الجانبية والساق
الأفقي ^(٨٣) . لقد استعملت شرائط معدنية لتثبيت الساقين الجانبيتين بالساق
العلوي الأفقي الذي كان مدوراً ومعمولاً من الخشب ومغطى بنصفه الأمامي
بأنبوب فضي ، أما نصفه الخلفي فقد كان يحمل الأوتار . أما الصندوق
الصوتي الخشبي فإن شكله يقرب من شكل شبه منحرف ، في أعلى قسمه
الآخر يوجد تقعر . وفي الحافة السفلى للصندوق والمقابلة لمنتصف التقعر
العلوي توجد فتحات أفقية صغيرة حفرت في قطع الموزاييك وفوقها سبعة
خطوط حمراء وثمانية بيضاء عامودية (صورة رقم ١١) . وخلال هذه
الفتحات كانت تمر الأوتار التي كانت قد ثبتت في داخل الصندوق الصوتي
بواسطة عقدة أو مسامير (صورة رقم ١١ وشكل ١٩) . واستناداً إلى
هذه الخطوط العامودية يجب أن تكون هذه الآلة قد احتوت على ٨ أوتار ^(٨٤)
(شكل ١٩) . وكانت حافات الصندوق الصوتي والساقان الجانبيتان مزدانة
بزخرفة هندسية - معينات ومثلثات - من الصدف والحجر . وقد بلغ
ارتفاع هذه الآلة ١٢٢٠ م وطولها ١٤٠ م ^(٨٥) .

٨٢ - جاءت هذه التسمية من رأس الثور الذهبي الذي كان يعلو مقدمة الصندوق الصوتي
لهذه الآلة . هذه الآلة الموسيقية مزروعة في القاعة السومرية في المتحف العراقي
ببغداد .

83 — L. Woolley, UE II, P. 252 ss, Pl. 76, 104, 113-115, 117.

84 — L. Woolley, UE II, P. 253. W. Stauder, HLS, P. 47. H.
Hartmann, MSK, P. 31.

85 — W. Stauder, HLS, P. 48.



(شكل ١٩)

وهناك كنارة أخرى عرفت باسم الكنارة الفضية^(٨٦) عثر عليها أيضاً في القبر رقم ١٢٣٧ وقد وجد منها رأس الثور ، الجزء المطعم الذي كان يحلّي الجانب الأمامي ، وقطع الموزاييك . وفي الأصل كان الصندوق الصوتي لهذه الآلة مكسوّاً بطبقة فضية ثبتت على الخشب بواسطة مسامير فضية . ولكن الفضة العائدة لهذه الآلة وجدت متأكسدة لدرجة أن جزءاً منها قد تحول إلى مسحوق كالتراب ، إلا أن العثور على رأس الثور وبقية القطع قد ساعد على إعادة هذه الآلة إلى شكلها الأصلي (انظر شكل ٢٠) . ومما

86 — L. Woolley, UE II, P. 253 ss., Pl. 75, 76, 104, 111.

يجدر ذكره انه قد عثر لأول مرة على (الملاوي) العائد لهذه الآلة الوترية والتي كانت معمولة بشكل أنابيب من الفضة ونواتها من الخشب . لقد وجدت هذه الملاوي ملتصقة بالمعدن الذي كان يكسو الساق الأفقية العلوية التي تحمل الأوتار . واستناداً إلى عدد هذه الملاوي فإن هذه الكنارة كانت تحتوي على (١١) وترّاً . وأما طول هذه الكنارة فقد بلغ ٩٧ سم وارتفاعها ٦٠ م . أما من حيث طريقة تثبيت أوتار هذه الكنارة بصندوقها الصوتي فإنها تختلف عن (الكنارة الذهبية) حسب رأي هارتمان (٨٧) ، إذ لم يعثر على فتحة لا في حافة الموزاييك التي تحلي الصندوق الصوتي ولا في اللوحة الفضية الجانبية للصندوق الصوتي . ويعتقد المنقب وولي (٨٨) أن الأوتار كانت مثبتة في السطح السفلي من الصندوق الصوتي .



(شكل ٢٠)

87 — H. Hartmann, MSK, P. 31.

88 — L. Woolley, UE II, P. 254.

وفي القبر ١١٥١ عثر على أجزاء لآلة وترية عرفت باسم الكنارة الجبسية^(٨٩) حيث وجد رأس الثور وقطعة مطعمة بالحار . ولقد تمكن المنقب من الحصول على الشكل والحجم الأصلي لهذه الكنارة (صورة رقم ١٠ ج وشكل ٢١) وذلك بصبه الجبس السائل في الفراغ الذي نشأ من تهري وتهشم الخشب المعمولة منه الآلة الموسيقية . كما كان بإمكان المنقب أن يتأكد من آثار الأوتار ووضعيتها ، وأمكن معرفة أبعاد هذه الآلة إذ كان طولها متراً وارتفاعها ٩٠ سم والبعد العلوي للساقين الجانبيتين ٨٥ سم وطول كل ساق ٨٠ سم ويتراوح مقطعه بين ٥ × ٣ سم وبين ٤ × ٣ سم .

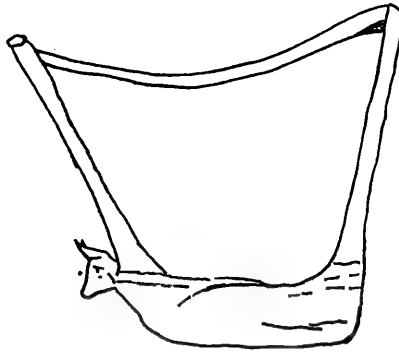
أما الساق الأفقية العلوية فكانت مدورة وقطرها ٣ سم . كان بعد الوتر الأخير عن الساق الخلفية ٧ سم وبعد الوتر الأول حوالي ٢٠ سم من الساق الأمامية وكانت المسافة بين كل وتر ١٥ سم ، لهذا يعتقد شتاودر^(٩٠) بأن هذه الآلة كانت تحتوي على (١٠) أو (١١) وتر ، أما وولي^(٩١) فإنه يعتقد بأن هذه الكنارة كانت تحتوي على (١٠) أوتار . وهذه الكنارة هي أصغر من اخواتها السابقات وصندوقها الصوتي أرفع .

وفي نفس القبر الذي عثر فيه على (الكنارة الذهبية) و (الكنارة الفضية) وجدت آلة وترية تختلف عن الكنارة وعن الجناك إذ أنها تضم أجزاءاً رئيسية من كلتا الآلتين الترتيتين (صورة رقم ١٠ ب وشكل ٢٢) ،

89 — L. Woolley, UE II, P. 169, 256 s., Pl. 118, 119.

90 — W. Stauder, HLS, P. 45.

91 — L. Woolley, UE II, P. 257.



(شكل ٢١)

أطلق عليها اسم الكتارة الزورقية^(٩٢) . ومما يلفت النظر في هذه الآلة :

١ - انتصاب حيوان فوق مقدمة الصندوق الصوتي بخلاف بقية
الكتارات حيث يوجد رأس الثور فقط في أعلى مقدمة الصندوق
الصوتي (انظر الصورة رقم ١١ ، ١٢ ، ١٤ ، ١٥) .

٢ - إن الصندوق الصوتي والساق الخلفية الخارجة منه يشبه تماماً آلة
جنگ .

٣ - عدم وجود تناظر وتشابه بين الساقين الجانبيتين .

٤ - إن الساق الأفقي العلوي لا يوازي الصندوق الصوتي بل يزداد ميلانه
إلى الأعلى في المقدمة . لقد بلغ طول هذه الآلة ١٠٤٠ م وارتفاعها
١٠١٦ م .

92 — L. Woolley, UE II, P. 255 s., Pl. 75, 76, 112.

لقد رفض شتاودر^(٩٣) وتلميذته هارتمان^(٩٤) النموذج الذي قدمه (وولي) لهذه الآلة (صورة رقم ١٠ ب وشكل ٢٢) لأن ما عثر عليه في القبر من الأجزاء لا تعود لآلة موسيقية واحدة بل لأكثر من آلة ، إلا أنها التصقت بعضها ببعض الآخر بفعل الضغط وتداخلت مع اللقى الأخرى ، الأمر الذي جعل المنقب يعتقد بأن ما وجده يعود لآلة موسيقية واحدة . ان تمثال الحيوان الذي وضعه المنقب فوق مقدمة الصندوق الصوتي - قياساً على مشهد لكنارة تعود للدور السومري الحديث (صورة رقم ٢٨) ليس له علاقة بالآلة الموسيقية حسب رأي شتاودر ، إذ عثر في نفس القبر على تمثالين لهذا الحيوان واللذين يمثلان موضوعاً شاعراً جداً في الفن السومري وهو توسط شجرة الحياة بين حيوانين يقفزان إليها^(٩٥) .

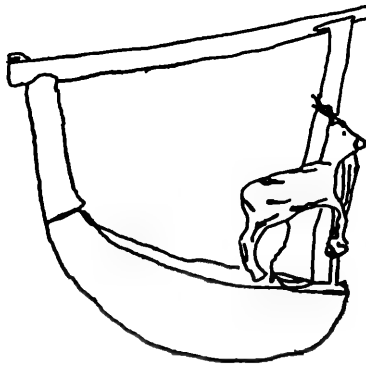
وعلاوة على هذه الكنارات الأصلية ، توجد بعض الآثار التي تعود إلى عصر فجر السلالات الثالث ، تحمل مشاهد العزف على الكنارة . وهذه الآثار هي :

93 — W. Stauder, HLS, P. 49.

94 — H. Hartmann, MSK, P. 33.

٩٥ -- لقد لاقى رأي شتاودر تأييداً لدى (ريمر J. Rimmer) أما (بارنيت) فقد خالف ذلك وأيد رأي (وولي) واستند في ذلك على صورة فوتوغرافية للآلة عند استظهارها أثناء التنقيب وعلى ملاحظته ودراسته للآلة الموسيقية نفسها وقال ان هذه الآلة الموسيقية الفريية قد اخترعت لغرض غريب غير معروف . ولقد رد (بارنيت) على الدليل الذي قدمه شتاودر بخصوص العثور على تمثالين لحيوان في نفس القبر الذي عثر فيه على الآلة الموسيقية موضوعة البحث وقال بأن هذين التمثالين هما أكبر وليس لهما علاقة بتمثال الحيوان الذي كان متصلاً بالآلة الموسيقية ، انظر :

R. D. Barnett, Iraq Vol. XXXI, Part 2 (1969) P. 101 Pl. XV a, b, XVII a, b.



(شكل ٢٢)

١ - الأثر المعروف باسم (راية أور) وهو عبارة عن صندوق بشكل شبه منحرف ، زخرفت أوجهه بمشاهد مختلفة عملت بواسطة التطعيم بقطع من أحجار مختلفة المادة واللون (صورة رقم ١٢ و ١٣) (٩٦) . وفي أحد أوجه هذا الأثر مشهد وليمة شراب ملكية اشترك فيها عازف يقف خلف الملك الجالس . وحمل العازف كناية تشبه الكنارات الأصلية المتقدمة ذكرها أعلاه ، حيث عمل صندوقها الصوتي بهيئة ثور (صورة رقم ١٢ ، شكل ٢٣) . تحتوي هذه الكنارة على (١١) وتر ومفتاح (ملاوي) وقد ثبتت الأوتار في فتحة مستطيلة عملت في وسط الصندوق وفي أعلى مقدمتها فتحة صغيرة مثلثة الشكل . أما العزف على هذه الآلة فكان يتم بواسطة

الأصابع مباشرة . ويرينا مشهد هذه الآلة - لأول مرة - طريقة
حل الكنارة وذلك بواسطة نطاق يلف حول عنق الحيوان ومقدمة
الصندوق الصوتي ثم يلف على الكتف الأيسر للعازف (شكل ٢٣)



(شكل ٢٣)

٢ - ختم اسطواني من أور (٩٧) (صورة رقم ١٧ وشكل ٢٤) ، في مشهد الأسفل رجل جالس وأمامه كنانة كبيرة مستقرة على الأرض يعزف عليها . الصندوق الصوتي لهذه الكنانة بهيئة ثور ، وعدد أوتارها هو (٥) خمسة أوتار . وتشاهد في أعلى الساق الأفقي الموازي للصندوق الصوتي الملاوي (المفاتيح) الحمة التي تستعمل في تغيير درجة الصوت « إذ أن تحريكها قليلاً إلى أسفل أو إلى الأعلى يؤدي إلى تقصير أو تطويل الوتر » (٩٨) .



(شكل ٢٤)

٩٧ - عثر عليه في القبر رقم ١٠٥٤ ، انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 193, Nr. 21.

٩٨ - ان أول من فسر ما هو موجود فوق الساق الأفقي الموازي للصندوق الصوتي بأنه ملاوي (مفاتيح) ، تستعمل لتغيير درجة الصوت هو الباحث جالبن انظر :

F.W. Galpin, MS, P. 32-33.

٣ - ختم اسطواني من أور (٩٩١) (صورة رقم ١٦ وشكل ٢٥) ، في وسط مشهده الأسفل عازف يحمل كنارة صندوقها الصوتي بهيئة ثور . وهذه الكنارة تشبه كنارة الختم الاسطواني المتقدم (صورة رقم ١٧) حتى في عدد الأوتار والملاوي البالغة (٥) خمسة . وأوتار هذه الآلة الموسيقية مثبتة في فتحة الصندوق الصوتي (شكل ٢٥).



(شكل ٢٥)

٤ - طبعة ختم اسطواني من فارة (١٠٠٠) (شكل ٢٦) ترينا عازفاً جالساً يعزف على كنارة ذات خمسة أوتار. وقد تصور شتاودر (١٠١)

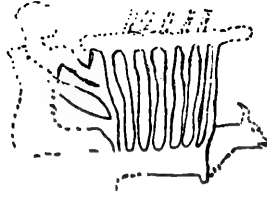
٩٩ - عثر عليه في القبر رقم ١٢٣٧ ، انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 194, Nr. 22.

100 — E. Heinrich-Andrae, Fara. Berlin (1931) Pl. 655.

١٠١ - انظر الشكل (٣٢) في كتابه H L S . هذا وقد لاحظنا في رسم هذه الآلة الموسيقية والذي قدمته هارتمان في كتابها M S K, 2٥ قد جاء خالياً من الملاوي ورأس الثور . واستناداً إلى الأمثلة الأثرية الكثيرة المماثلة فلننا نؤيد رأي شتاودر والرسم الذي تخيله لهذه الآلة .

وجود (٥) خمسة ملاوي (مفاتيح) لهذه الكنارة ورأس ثور في
مقدمة صندوقها الصوتي .



(شكل ٢٦)

٥ - لوحة مطعمة بالأحجار المختلفة تعود لصدر الصندوق الصوتي لكناره
عثر على أجزاء قليلة منها في أور^(١٠٢) (صورة رقم ١٤ ، ١٥
وشكل ٢٧) . يمثل المشهد حفل عزف تشترك فيه حيوانات .
ف هناك حمار يعزف على كنارة كبيرة مستقرة على الأرض ، عمل
صندوقها الصوتي بشكل ثور ضم قوادسه إلى الداخل . في وسط
الحافة العليا للصندوق الصوتي تجويف صغير للدلالة على ظهر الحيوان .
يلاحظ في هذه الآلة الموسيقية ما يلي :

١٠٢ - بالإضافة إلى الكنارات الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور - المتقدم
شرحها أعلاه - فإنه عثر على أجزاء قليلة تعود لمثل هذه الآلات الموسيقية مثل رأس
الثور أو قطع الموزاييك التي كانت تزين الصندوق الصوتي . ففي القبر رقم ٧٨٩ عثر
على لوحة التظلم موضوعة البحث مع رأس ثورين . انظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 105, 107, 104, 120 b.

أ - ان الساق الجانبي الأمامي متصل بالصندوق الصوتي بصورة عامودية بخلاف الأمثلة السابقة حيث أنه يكون مائلاً في الأعلى إلى الخارج

ب- ان المسافة بين الأوتار تقل جداً في نهايتها السفلى بعكس الأمثلة الماضية حيث تكاد تكون الأوتار متوازية .

ج - وضوح الملاوي (المفاتيح) وطريقة تثبيتها .

د - وجود ما يسمى عند الموسيقين بـ (الفرس) وهو عبارة عن قطعة خشبية مستعرضة على الصدر ، ترتكز عليها الأوتار بعد خروجها من المشط (١٠٣) .

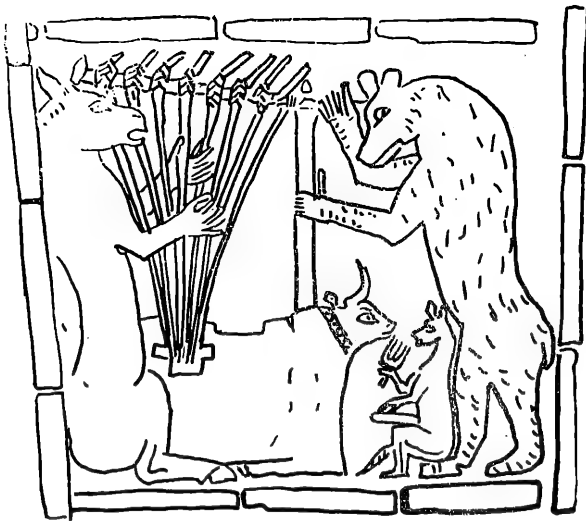
هـ - استعمال الأصابع فقط في العزف .

وترى هارتمان (١٠٤) بأن الكنارة هي آلة سومرية رئيسية وهي تخطيء جالبن (١٠٥) في رأيه بأن الكنارة هي آلة مفضلة لدى الساميين الأكديين وإنما بعد اقتباس السومريين لها أصابها التطوير . ونحن نؤيد رأي (جالبن) لأن الكنارة - كما سنرى في العصر الأكدي - قد تنوعت من حيث الشكل عما كانت عليه لدى السومريين .

١٠٣ - هذا الاصطلاح وتعريفه هو من اصطلاحات مجمع اللغة العربية ، انظر معجم الموسيقى العربية للدكتور حسين علي محفوظ ، ص ١٥٩ .

104 — H. Hartmann, MSK, P. 25.

105 — F.W. Galpin, MS, P. 32.



(شكل ٢٧)

آلات القرع والايقاع

الطبل :

السائد في الكتب المختلفة أن الطبل المدور الكبير قد استعمل لأول مرة في العصر السومري الحديث (حوالي ٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م) ولكن مؤلف هذا الكتاب قد استطاع من أن يثبت لأول مرة عدم صحة هذا الرأي بعد أن اكتشف في المتحف العراقي ختماً اسطوانياً يرجع في تاريخه إلى عصر

فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) . لقد عالجنا هذا الختم وأهميته بالنسبة لتاريخ الآلات الموسيقية في العراق القديم في مقال باللغة الألمانية (١٠٦)، كما وذكرناه في كتابنا الخاص بالأختام الاسطوانية (١٠٧) وبرزنا هذا الختم المصنوع من الحمار والبالغ قياسه ٢٤ × ١٥ سم والمعروض في القاعة السومرية في المتحف العراقي ببغداد ، قيام شخصين بالقرع على طبل مدور كبير يتوسطهما ومستقر على الأرض مباشرة (صورة رقم ١٨) . ومن المحتمل أن يستعمل الشخص يداً واحدة لإسناد الطبل واليد الأخرى للقرع . واستناداً إلى هذا الختم الاسطواني يمكن القول الآن أن أقدم استعمال للطبل المدور الكبير أو أول ظهوره كان في دور فجر السلالات الثالث وليس في العصر السومري الحديث .

الدف :

ان قطعة التظعيم التي كانت تحلي صدر الصندوق الصوتي لکنارة عثر على أجزاء قليلة منها في المقبرة الملكية في أور (١٠٨) (صورة رقم ١٤ و ١٥) تحتوي على مشهد لحیوانین يعزفان على آلات موسيقية ، الأول يعزف على الکنارة والثاني يرفع بيده آلة الصلاصلا (Sistrum) ويضع على ركبته آلة قرع يقرع عليها بيده اليسرى . ويرى جالبن (١٠٩) في آلة القرع هذه دفاً مربعاً (Square Timbrel) . أما الباحث الألماني فيجنر (١١٠) فيرى في

106 — Subhi Anwar Rashid, ZANF 60.

١٠٧ — الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ ، صورة رقم ٣٤ لوحة ٢٠ .

١٠٨ — انظر الهامش رقم ١٠٢ .

109 — F.W. Galpin; MS, P. 8, Pl. VIII, 2.

110 — M. Wegner, MAO, P. 26.

هذه الآلة دفأ مدوراً . وترى الآنسة الألمانية هارتمان (١١١) في هذه الآلة من فصيلة الطبل ولكنها لم تحدد ما إذا كان الشكل مدوراً أم مربعاً . هذا وإذا ما كان رأي جالبن المذكور أعلاه صحيحاً ، فإن هذا الأثر يكون أول وأقدم أثر يظهر فيه استعمال الدف الرباعي .

المضارب الرنانة :

في أحد قبور المقبرة الملكية في أور غثر على أجزاء من آلة وترية (كنارة) ويحانها مضارب رنانة مصنوعة من النحاس ، طولها ٣٠ سم وعرضها ٤ سم (١١٢) وهي تشبه في شكلها المضارب الرنانة التي عثر عليها في أحد القبور في كيش (صورة رقم ٢) والتي سبق وأن ذكرناها في الفصل الثاني .

وبالإضافة إلى هذه المضارب الرنانة الأصلية التي عثر عليها في القبور ، فإنه توجد بعض الآثار الأخرى التي تحمل مشاهد لهذه المضارب وكيفية استعمالها . وهذه الآثار هي :

١ - ختم اسطواني عثر عليه في أور (١١٣) نقش عليه مشهدان ، العلوي للشرب والأسفل يمثل عزفاً على بعض الآلات الموسيقية ومنها المضارب الرنانة بالاشتراك مع الكنارة (صورة رقم ١٧) .

٢ - طبعة ختم اسطواني عثر عليها في أور (١١٤) يمثل مشهدها حفل

111 — H. Hartmann, MSK, P. 16, 29.

112 — L. Woolley, UE II, P. 126 s., fig. 21.

113 — L. Woolley, UE II, Pl. 193, Nr. 21.

114 — L. Legrain : UE III: Archaic Seal Impressions, London and New York 1936, Pl. 20, 21 Nr. 384.

شراب وعزف تشترك فيه الحيوانات المختلفة . أما الآلات الموسيقية المستعملة هنا فهي المضارب الرثانة والجنك (صورة رقم ٨ و ٩) .

ونميل هارتمان^(١١٥) إلى الاعتقاد بأن المضارب الرثانة هي ليست آلة سومرية أصيلة وإنما من الآلات الموسيقية التي أدخلها الساميون إلى العراق . وتبني اعتقادها هذا على أساس أن المضارب الرثانة ومشاهدها على بعض الآثار قد عثر عليها في مدن اشتهرت بكونها مراكز للساميين مثل كيش وماري . ونحن نرى أن هذا الدليل هو غير كاف لتبرير هذا الرأي ، ذلك لأن هذه المضارب كانت معروفة في عصر جمدة نصر أي قبل دخول الساميين إلى العراق ، كما عثر على هذه الآلة ومشاهدها في أور ، يرتقي تاريخها إلى عصر فجر السلالات الثالث ، وهو عصر ذو طابع سومري صرف أصيل . أما شتاودر^(١١٦) فيعتقد بأن المضارب الرثانة كانت بالدرجة الأولى من الآلات الموسيقية الخاصة بعصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م) . كما ويعتقد هو أيضاً بأن هذه الآلة أخذت في الاختفاء تدريجياً في عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م) حتى زالت من الوجود . وفي رأينا أن اعتقاد (شتاودر) لا يمكن قبوله والتسليم به لأن هذه الآلة قد ظهرت في عصر جمدة نصر (٢٨٠٠ - ٢٦٠٠ ق.م) وظلت في الاستعمال خلال عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م) وعصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق.م) وخلال العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م) أيضاً .

115 — H. Hartmann, MSK, P. 46.

116 — W. Stauder, HLS, p. 38.

وهي آلة معدنية تشبه شوكة الطعام أو الملقط ، تثبت في سيقانها جلاجل أو صنوج معدنية متحركة . وعند اهتزاز الشوكة يخرج صوت من جراء ارتطام الصنوج . وبالأستناد إلى ما هو معروف من آثار في الوقت الحاضر ، يمكننا أن نقول أن أقدم أثر يرينا استعمال هذه الآلة هو يعود إلى عصر فجر السلاسل الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) . وهذا الأثر عبارة عن قطعة التظميم التي عثر عليها في أحد القبور في أور^(١١٧) ، حيث نجد فيها حماراً يعزف على الكنارة ويقابلة حيوان آخر صغير رافعاً بيده اليمنى آلة الصلاصل ويقرق باليسرى على الدف (صورة رقم ١٤ و ١٥ وشكل ٢٧) . ويرى وولي^(١١٨) في بقايا بعض القطع الأثرية التي عثر عليها في المقبرة الملكية آلة الصلاصل غير أن حجم هذه البقايا غير كاف للدلالة على شكل آلة الصلاصل .

الآلات الهوائية

المزمار :

ان أقدم مشهد للمزمار نشاهده على ختم اسطواني وجد في أحد القبور الملكية في أور^(١١٩) ويعود زمنه إلى عصر فجر السلاسل الثالث

١١٧ - انظر الهامش رقم ١٠٢ و ١٠٦ .

118 — L. Woolley, UE II, P. 258 s.

١١٩ - الدكتور صبحي أنور رشيد ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول : الأختام الاسطوانية ، ص ٤٩ ، رقم ٣٥ ، لوحة ١١ . وانظر :

L. Woolley, UE II, Pl. 192 Nr. 12.

(صورة رقم ٢١) . ففي الافريز الأسفل من الختم نشاهد عازفاً على المزمار يستظل بظل شجرة وتقابله مجموعة من الحيوانات وخلفه حيوان مركب .

وتخالف الآنسة هارتمان^(١٢٠) رأي جالبن^(١٢١) في موضوع هذا الختم وتنفي كون العازف (القرد) يعزف على المزمار وإنما ترى فيه قصة للشرب حيث توجد أمثلة عديدة يظهر فيها الأشخاص يلتحسون الشراب من جرة تتوسطهم بواسطة القصبة . اننا لا نؤيد رأي هارتمان هذا لأنه لا يوجد في مشهد الختم ما يدل على الشراب كما وأن استغلال الراعي بظل الأشجار وعزفه على المزمار وهو يرعى قطيع غنمه أمر شائع ومألوف حتى في الوقت الحاضر .

وفي طبعة ختم اسطواني آخر عثر عليها في أور^(١٢٢) يرى جالبن^(١٢٣) ان أحد الأشخاص يعزف على المزمار (صورة رقم ١٦) .

وعلاوة على هذه المشاهد ، فإنه قد عثر في أحد القبور في أور^(١٢٤) . على أنابيب فضية تحتوي على أربعة ثقوب وطولها حوالي ٢٦،٧ سم .

القرن (Horn) :

من آلات النفخ الهوائية التي استعملت في عصر فجر السلالات الثالث

120 — H. Hartmann, MSK, P. 17, Anm. 2.

121 — F. W. Galpin, MS, P. 16, Pl. II Nr. 2.

١٢٢ - انظر الهامش ٩٩ .

123 — F.W. Galpin, MS, P. 13, Pl. II, 5.

124 — F.W. Galpin, MS, P. 17, 89 Anm. 6, Pl. IV, 3.

(٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) هو القرن . ففي مدينة ماري (١٢٥) عثر على تمثال حجري لرجلين الواحد بجانب الآخر ، ويحمل كل واحد منهما في يده القرن (صورة رقم ٢٠) وهذا هو أقدم مثال لاستعمال القرن على ضوء ما هو موجود من آثار معروفة في الوقت الحاضر .

خلاصة :

في خلال عصر فجر السلالات بأدواره الثلاثة ، حصلت تطورات فنية في الآلات الموسيقية ، كما تنوعت أصنافها . فالآلة الوترية الجناك (harp) أصبحت أصغر حجماً عما كانت عليه في العصر السابق لأنها أصبحت تحمل في اليد ، وازداد عدد أوتارها . وبعد أن كانت تحتوي على (٣) أوتار أصبح عدد أوتارها في دور فجر السلالات الثاني (٦) وفي دور فجر السلالات الثالث (١١) وتراً . أما طريقة العزف فلم يحدث فيها أي تغيير .

وأما الكنارة (Lyre) فقد حدث فيها تطور مهم من الناحية الفنية في دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) وهذا التطور هو استعمال الملاوي (المفاتيح) التي يمكن بموجبها تقصير أو تطويل الوتر وبالتالي التأثير على طبقة الصوت .

كما وزودت الكنارة في دور فجر السلالات الثالث بما يسميه الموسيقيون (الفرس) . والفرس عبارة عن قطعة خشبية صغيرة ترتكز عليها الأوتار عند خروجها من المشط . وحدث تمييز في موضع تثبيت الأوتار ، فبعد أن

125 — A. Parrot, Assur. Die mesopotamische Kunst Vom XIII. vorchristlichen Jahrhundert bis zum Tode Alexanders des Grossen, München 1961, P. 308, fig. 390.

كانت في دور فجر السلالات الأول تثبت في أعلى الصندوق الصوتي (ظهر الثور) ، أصبحت في دور فجر السلالات الثالث تثبت في منتصف الوجه الجانبي للصندوق الصوتي (صورة رقم ١٩) . هذا وبعد أن كانت الأوتار تنزل من الساق العلوي الأفقي بصورة متوازية حتى محل اتصافها في أعلى الصندوق الصوتي - وهذا ما يؤدي إلى أن تكون الأوتار متساوية في الطول - أصبحت الأوتار في دور فجر السلالات الثالث تنزل من الساق العلوي بصورة مائلة وتضيق المسافات بينها وبصورة خاصة عند موضع ارتكازها على (الفرس) ودخولها في المشط أي في الفتحة الموجودة في الصندوق الصوتي لهذا الغرض (صورة رقم ١١ ، ١٢ ، ١٤) . وطريقة شد الأوتار بهذه الصورة يؤدي ولا شك إلى الاختلاف في أطوال الأوتار وبالتالي إلى الصوت . أما عدد الأوتار فقد حصلت فيه زيادة ، فبعد أن كان في دور فجر السلالات الثاني (٥) أصبح في دور فجر السلالات الثالث (١١) وترأ . وظلت طريقة العزف كما كانت عليه أي دون أن يلحقها أي تغيير . وفي شكل الكنارة حدث تحوير ، فبعد أن كانت هذه الآلة تأخذ شكل الثور بكامله في دور فجر السلالات الأول ، أصبحت في دور فجر السلالات الثالث بعيدة عن الشكل الطبيعي للثور بل احتفظت برأس الثور الذي يتقدم صندوقها الصوتي (صورة رقم ١١ و ١٢) .

أما من حيث تعدد أنواع الآلات الموسيقية في عصر فجر السلالات بأدواره الثلاثة ، فالواقع انه قد ظهرت بالإضافة إلى الآلات الوترية المذكورة أعلاه « آلات القرع والايقاع والآلات الهوائية . فقد استعمل الطبل المدور الكبير لأول مرة في دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) ، وظهر الدف اليدوي الصغير الذي يقرع باليد بجانب الدف الذي يقرع

بالعصا. كما استعملت الصلاصل (Sistrum) لأول مرة في دور فجر السلالات الثالث . ومن دور فجر السلالات الثالث أيضاً جاءت أقدم المزامير المنفردة الأصلية ورسومها على بعض الأختام الاسطوانية وكذلك القرن . ويمتاز دور فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) بكثرة الآلات الموسيقية الأصلية التي عثر عليها في المقبرة الملكية في أور ، الأمر الذي ساعد على اعطاء صورة جيدة ومضبوطة عن الآلات الموسيقية من النواحي المختلفة .

جدول زمني رقم (١)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
عصر الوركاء (الطبقة ٦-٤)	حوالي ٣٠٠٠ ق. م	
جمدة نصر	حوالي ٢٨٠٠ ق. م	
فجر السلالات الأول	حوالي ٢٦٥٠ ق. م	
فجر السلالات الثاني (عصر مزيلم)	حوالي ٢٦٠٠ ق. م	حوالي ٢٦٢٥ ق. م
حكم لكش		
فجر السلالات الثالث أورناشة	حوالي ٢٥٠٠ ق. م	حوالي ٢٥٢٥ ق. م
أوركال		حوالي ٢٤٩٠ ق. م
أي - أناتم		حوالي ٢٤٧٠ ق. م
ان - أناتم الأول		
أنتمنا		حوالي ٢٤٣٠ ق. م
ان - أناتم الثاني		حوالي ٢٤٠٠ ق. م
ان - ليتارزي		
ان - ليتارزي		
لوكالاندا		حوالي ٢٣٧٠ ق. م
أوروكلجينا		حوالي ٢٣٥٥ ق. م

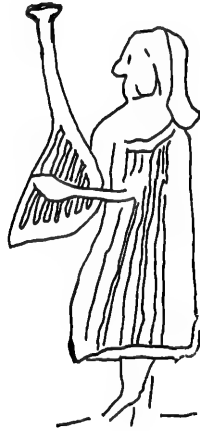
الآلات الموسيقية في العصر الأكدي

(٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م)

قبل أن نبدأ بشرح الآلات الموسيقية ، نود أن نذكر رأينا في الكتب والأبحاث التي تطرقت إلى موضوع الآلات الموسيقية في العصر الأكدي وهو ان هذه الكتب اما أن تكون قد أهملت معالجة الآلات الموسيقية المائدة لهذا العصر ، أو أنها قد ذكرت بصورة ناقصة مقتضبة لا تقدم للقارئ صورة كاملة للموضوع . كما وجاءت بعض الكتب والأبحاث بآراء غير علمية تنقصها الأدلة التاريخية الأثرية ، وفي بعضها تحيز صريح لغير الساميين لهذا فقد سبق لنا وأن نوهنا في بعض مقالاتنا^(١٢٦) إلى ضرورة كتابة موضوع الآلات الموسيقية في العصر الأكدي من جديد . وفي هذا الكتاب يقف القارئ العربي لأول مرة على بحث يتنازع عن الكتب الأوروبية - فيما يخص العصر الأكدي على الأقل - بالتفصيل وباحتوائه على كافة القطع الأثرية التي تعود لهذا العصر .

الجنك (harp) :

جاءنا من العصر الأكدي ختم اسطواني واحد (١٢٧) ، يمثل مشهدة آلهما محارباً ، وقف الى يساره عازف على الجنك وآخر عازف على المضارب الرنانة (صورة رقم ٢٣) . وآلة الجنك في هذا الختم الأكدي (شكل ٢٨) لا تختلف من حيث الشكل العام ومن حيث طريقة العزف ، عن آلات العصر السابق (صورة رقم ٦ و ٧ و ٨) . وساق الأوتار المتجهة إلى الأعلى بصورة



(شكل ٢٨)

127 — J.B. Pritchard, The Ancient Near East in Pictures, fig.
196. H. Hartmann, MSK, fig. 17.

مائلة نحو الخارج قليلاً هو طويل وينتهي في الأعلى بانتفاخ يشبه رأس المسبار (شكل ٢٨) . وعدد أوتار هذه الآلة هو (٧) أوتار ، والعزف عليها بدون ريشة أي بواسطة الأصابع مباشرة ، كما كان الحال عليه في العصور الماضية .

الكنارة (Lyre) :

كل من يطالع الكتب الأجنبية الباحثة في موضوع الآلات الموسيقية في المراق القديم يلاحظ أنها قد ذكرت وجود مثال واحد فقط للكنارة الأكديّة ، وهو ختم اسطواني يعود للعصر الأكدي (١٢٨٠) (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) . إلا أن مؤلف هذا الكتاب كان أول من استطاع أن يثبت بطلان هذا القول ، حيث نشر مقالة باللغة الألمانية في مجلة سومر (١٩٢٩) التي تصدرها مديرية الآثار العراقية العامة ، قدم فيها الأدلة والشواهد الأثرية لردّيه الجديد .

إن المثال الوحيد المعروف في الكتب الأجنبية للكنارة الأكديّة هو عبارة عن ختم اسطواني (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) كان متحف اللوفر بباريس قد اشتراه في سنة ١٨٩٣ ، وقياسه ٢٤ × ١٥ ملم . يمثل مشهد هذا الختم الآلهة عشتار (١٣٠٠) جالسة على الأسد ويقابلها رجل ملتحج يعزف على الآلة

128 — L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux de la Bibliothèque Nationale, Musée du Louvre, Pl. 74 Nr. 1. H. Hartmann MSK, P. 35 fig. 33. F.W. Galpin, MS, Pl. II, 3.

129 — Subhi Anwar Rashid, Sumer 23 (1967) p. 144 ss.

١٣٠ — وهي إلهة الحب والحرب التي احتلت مكاناً بارزاً في ديانة سكان المراق القديم . أطلق السومريون على هذه الآلهة اسم (اينانا) أو (انين) ، وسماها الأكديون والآشوريون الساميون باسم (عشتار) ، وعرفت لدى الأقوام السامية الأخرى باسم (عشتاروت) أو (عشتوريت) .

الوترية الكنارة وهو في حالة الجلوس . وتوجد بينه وبين الآلة عشتار مائدة واسعة في قسمها العلوي والسفلي وضيقة في الوسط . وقد أطلق جالبن^(١٣١) على هذه المائدة أو المنصة التسمية السومرية (بالاك balag الخاصة بأحدى الآلات الموسيقية . أما فارمر^(١٣٢) فيرى فيها آلة الطبل . ونحن نؤيد رأي هارتمان^(١٣٣) الفائت بعدم وجود طبل في العراق القديم يشبه في شكله شكل المائدة أو المنصة الموجودة في الختم أعلاه (صورة رقم ٢٤) ونضيف إلى معارضتنا لرأي (فارمر) قولنا بوجود آثار أصلية حجرية مخزونة في المتحف العراقي وهي صغيرة الحجم وتشبه المائدة أو المنصة موضوعة البحث كل الشبه ولم تكن قد استعملت كطبل لصغر حجمها ولعدم وجود آثار عليها يدل على لصق وتثبيت الجلد حول الفتحة . كما لا يوجد شخص في مشهد الختم أعلاه (صورة رقم ٢٤) يجانب الطبل المزعوم يقوم بالقرع ، بل ان الأمثلة الأثرية ترينا بوضوح استعمال مثل هذا الجسم لأغراض دينية في حالة تقديم القرابين السائلة وغيرها . ان شكل الصندوق الصوتي لهذه الكنارة (صورة رقم ٢٤ وشكل ٢٩) هو غير واضح وضوحاً تاماً ، ولكن يشاهد في أعلى مقدمة الصندوق الصوتي ما يدل على جسم حيوان (شكل ٢٩) . وتشاهد بقايا أماكن شد الأوتار في الساق الأفقي العلوي ، وكان عدد الأوتار هو (٧) أوتار حسب رأي هارتمان^(١٣٤) ، ونفس العدد من الأوتار نلاحظه في الرسم الذي قدمه شتاودر^(١٣٥) لهذه الآلة (شكل ٢٩) .

131 — F.W. Galpin, MS, P. 4, Pl. II, 3.

132 — H.G. Farmer, Oriental Studies. Mainly Musical, London (1953) P. 17.

133 — H. Hartmann, MSK, 37.

134 — H. Hartmann, MSK, 35.

135 — W. Stauder, HLS, fig. 3.

واستناداً إلى هذا المثال الوحيد (صورة رقم ٢٤) ارتأت هارتمان^(١٣٦) انه بعد عصر فجر السلالات الثالث وبسبب تأثير الساميين في العصر الأكدي — الذي أعقب عصر فجر السلالات الثالث — تغير شكل الكنارة السومرية كما ذهبت أهمية شكل الكنارة - الشبيه بالثور - في النسيان وذلك لأسباب دينية . وأما البروفور شتاودر^(١٣٧) فيرى أن الأكديين لم يتحسوا الموسيقى لأن اتجاههم هو اتجاه عسكري ، وان مشاهد الآلات الموسيقية — حسب رأيه — لم تأخذ في القلة فقط بل ان الآلات المميزة للسومريين ويعني بها آلة الجنك والكنارة قد اختفت من الوجود في العصر الأكدي تقريباً ، وان شكل الكنارة في هذا العصر يدل — في رأيه — على مرحلة الانتقال ويعني بذلك عدم الجودة والنضوج . ورأينا المخالف لآراء شتاودر هذه يتلخص في النقاط التالية :

١ — ان القطع الأثرية التي لم تكن معروفة لدى هارتمان وشتاودر ، قد أثبتت خطأ آرائها حول الآلات الموسيقية في العصر الأكدي ، إذ أن هذه القطع التي تعود إلى العصر الأكدي والتي سوف نشرحها بعد قليل قد برهنت على وجود ثلاثة أشكال للآلة الوترية الكنارة بعكس الكنارة السومرية التي لها شكل واحد قبل العصر الأكدي.

٢ — ان الروح العسكرية لدى قوم لا يحول دون تحس هذا القوم للموسيقى . ان سكان الجبال الآراميين الذين ينسب إليهم شتاودر ابتكار بعض الآلات الموسيقية ونشرها ونقلها إلى العراق كانوا رجال حرب غير متمدنين .

136 — H. Hartmann, MSK, P. 36.

137 — W. Stauder, HLS, P. 7.

٣ - لقد فات على شتاودر ان حفيده الملك الأكدي المشهور نرام سين كانت تعزف على الآلة الموسيقية المعروفة بالسومرية (بلاك - دي balag-di) وان دل هذا على شيء فإننا يدل على أهمية ومنزلة الموسيقى لدى الأكديين وتقديرهم لها .

٤ - ان مشاهد الآلات الموسيقية في الواقع لم تأخذ في القلة في العصر الأكدي ، كما ان الآلات الموسيقية المميزة للسومريين وهي - حسب رأي شتاودر - الجنك والكنارة لم تختف من الوجود في العصر الأكدي ، بل على العكس ان شكل الكنارة قد تنوع وازداد عما كان عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي . كما ان أهمية الكنارة لم تذهب في العصر الأكدي طي النسيان كما تعتقد هارتمان ، بدليل أن الشكل السومري للكنارة أي شكل الثور كانت معروفاً في العصر الأكدي بدليل الختم الاسطواني الذي سنشرحه في الفقرة (أ) أدناه .

٥ - لقد ظهرت آلات موسيقية تسمياتها في الأصل كانت أكديّة ودخلت في اللغة السومرية ومثال ذلك آلة (المارية miritum) وهي تسمية متأية من اسم مدينة ماري (تل الحريري) وهي مركز مهم من مراكز الساميين . والمثال الثاني هو آلة (السابية Sabitum) المتأتي اسمها من (سابوم Sabum) وهي منطقة جبلية في شرق بلاد بابل (١٣٨) . ان القطع الأثرية التي كنا أول من أشار إلى أهميتها من الناحية الموسيقية والتي دحضنا بموجبها آراء البروفسور شتاودر وتقليدته الدكتور هارتمان هي :

أ - ختم اسطواني يرتقي زمنه الى العصر الأكدي ، كان المتحف العراقي قد اشتراه في سنة ١٩٣٨ من تاجر الآثار مسيح . لقد قمنا بنشر هذا الختم لأول مرة في مقالنا المنشور في المجلد ٢٣ من مجلة سومر (١٣٩) . ومادة هذا الختم هي الحمار وقياسه ٣ × ١,٢٦ سم ورقمه في سجل المتحف العراقي هو ٣٣٢٨٧ - م ع ومعروض في القاعة البابلية (صورة رقم ٢٦) . نشاهد في هذا الختم مشهداً لمجلس شراب يشترك فيه عازف جالس يعزف على الكنارة . ان الصندوق الصوتي لهذه الكنارة قد عمل بشكل حيوان ضم أرجله إلى الداخل . عدد الأوتار هو غير واضح ، كما لا يمكننا أن نقول شيئاً عن طريقة العزف أهني بواسطة الريشة أم بالأصابع مباشرة وذلك لعدم وضوح نقش الختم .

ب - ختم اسطواني يعود زمنه إلى العصر الأكدي أيضاً ، موجود في مجموعة خصوصية في بازل بسويسرا (صورة رقم ٢٥) نشر هذا الختم (بومر) (١٤٠) إلا أنه لم يتطرق مطلقاً إلى أهمية هذا الختم من الناحية الموسيقية . نقش على هذا الختم البالغ طوله ٤,٢ سم مشهد لمجلس شراب تشترك فيه عازفة على الآلة الوترية الكنارة وهي في حالة الجلوس وتحمل الآلة فوق ركبتيها (صورة رقم ٢٥) . نلاحظ في هذه الكنارة ما يلي :

١ - ان الصندوق الصوتي لم يعمل بشكل جسم الشور ، كما ولا يقف فوق

١٣٩ - انظر الهامش رقم ١٢٩ وكتابنا : تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول ، ص ٥٨ لوحة ١٨ رقم ٦١ .

140 — R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit. Berlin (1965),

مقدمة الصندوق شمال حيوان . أي أن الصندوق الصوتي قد عمل بشكل يختلف عن الكنارة المألوفة عند السومريين في العصر السابق للعصر الأكدي ، خاصة وان صندوقها الصوتي يضيق في الأسفل الأمر الذي لم يكن معروفاً في الكنارة السومرية .

٢ - ان الساقين الجانبيين لم يعملتا بصورة مستقيمة بل فيها تقعر في الأعلى وتقل المسافة بينهما عند نقطة اتصالهما بالساق العلوي الأفقي الحامل للأوتار . وهذا الشكل من السيقان الجانبية لم يكن معروفاً في الكنارة السومرية التي تكون فيها الساقان مستقيمتين وتبتعد المسافة بينهما كثيراً عند نقطة اتصالهما بالساق الأفقية الحاملة للأوتار (صورة رقم ١١ و ١٢ و ١٤ و ١٥ و ١٦ و ١٧ و ١٩) .

٣ - تحتوي هذه الكنارة على (٤) أربعة أوتار .

٤ - العزف على هذه الآلة هو بالاصبع مباشرة أي كما كان الحامل عليه في العصور السابقة للعصر الأكدي .

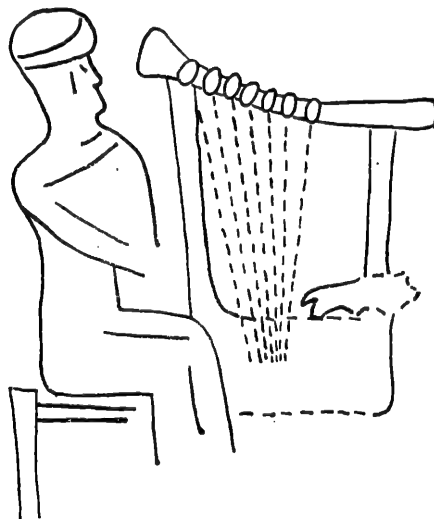
٥ - ان العازف يعزف على هذه الكنارة وهي في وضع عامودي بعكس ما أصبح شائعاً في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) ، حيث يمسك العازف أمثال هذه الكنارة بصورة أفقية كما سنراه فيما بعد .

وبرى الباحث الألماني ساكس^(١٤١) ان سوريا هي موطن هذا النوع من الآلات الشائعة في العصر البابلي القديم . أما شتاودر^(١٤٢) فإنه لا يؤيد رأي ساكس هذا بل يرى ان هذا الشكل من الآلات الوترية يمثل آلة خاصة بالساميين الغربيين (العموريين) الذين جاؤوا إلى العراق من بادية الشام .

141 — C. Sachs, A History of Musical Instruments, P. 79.

142 — W. Stauder, HLV, P. 18-19.

ويرى شتاودر أيضاً بأن الساميين الغربيين هم أول من استعمل وعزف على هذا الشكل من الآلات الوترية ، كما أنه لا يرى أي تأثير للسومريين على شكل هذه الآلة . ونحن نخالف آراء شتاودر هذه ونرى أن هذه الآلة الوترية التي ينسبها إلى الساميين الغربيين (العموريين) هي آلة أكادية من حيث الأصل (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق. م) وأن الأكديين قد عزفوا عليها قبل العموريين بعدة مئات من السنين . وكل ما في الأمر هو أن العزف عليها في العصر الأكدي كان يتم والآلة ممسوكة بصورة عامودية وبالأصابع مباشرة ، بينما في العصر البابلي القديم كان العزف عليها بواسطة الريشة وهي ممسوكة بصورة أفقية (صورة رقم ٤٣ ٤٤ وشكل ٥٠ و ٥١) .



(شكل ٢٩)

قبل أن نأتي على شرح القطع الأثرية التي تحتوي على مشاهد لهذه الآلة الوترية في العصر الأكدي ، نود أن نذكر أن كلمة (العود) العربية تستعمل في اللغات الأوروبية^(١٢٣) للدلالة على هذه الآلة ، حيث أن كلمة العود قد انتقلت إلى أوروبا في العصور الوسطى وذلك بعد أن سقط حرف الألف من أداة التعريف فأصبحت الكلمة تلفظ (لود) لصعوبة تلفظ غير العربي حرف العين . وهذه الآلة هي من أهم الآلات الوترية لأنها تمتاز بما يلي :

- ١ - إمكانية إخراج أصوات من وتر واحد .
 - ٢ - انها صغيرة وخفيفة ، لذا فهي تصلح للعزف أثناء المسير .
 - ٣ - انها تمثل البداية أو المنطلق الذي انطلقت منه الآلات الوترية الأوروبية^(١٤٤) .
- ان أهمية هذه الآلة الوترية قد جعلت الباحثين^(١٤٥) يهتمون بدراسة

143 — H. Husmann, Grundlagen der antiken und orientalischen Musikkultur, Berlin (1961), P. 98. H.C. Colles, A. Dictionary of Music and Musicians, 4th Ed. London (1948) p. 252. E. Blom, Grove's Dictionary of Music and Musicians, Fifth Ed. Vol. 5, London (1954) P. 435.

144 — W. Stauder, Zur Fühgeschichte der Laute, in : FHO P. 15 ss.

145 — C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente Berlin (1929) P. 163 ss.; Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin (1913) P. 238, 375; F. Behn MAFM, P. 20 ss ; F. Behn, Zf MW I, 1918/19, P. 89 ss; F.W. Galpin, MS, P. 34 ss; H. Hickmann, MGG 8, P. 345 ss; H. Hickmann, Ann. du Service des Antiquités de l'Egypte Vol. 52 Kairo (1952) P. 161 ss.

وبحث أصلها وموطنها . ومن الباحثين الذين اهتموا ببحث موضوع هذه الآلة الشرقية هو البروفسور (شتاودر) (١٤٦) . لقد اعتبر (شتاودر) هذه الآلة الوترية من الآلات الموسيقية التي امتاز بها سكان الجبال وبصورة خاصة (الحوريون) الذين سادوا في المنطقة الممتدة من بحيرة وان حتى شمال العراق في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده . كما ونسب شتاودر ابتكار هذه الآلة إليهم أيضاً وانهم - حسب رأيه - هم الذين نقلوا هذه الآلة الوترية وأدخلوها إلى العراق وعملوا على نشرها فيه . لقد استند شتاودر في تبرير رأيه هذا على قطع أثرية تحمل مشاهد للعود القديم ، يرتقي زمنها إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده . وهذه القطع هي :

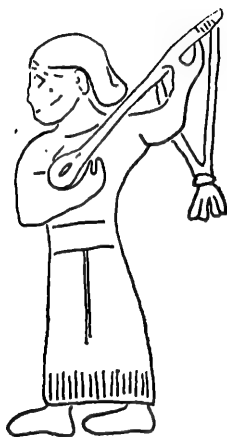


(شكل ٣٠)

١٤٦ - انظر للمامش رقم ١٤٤ .

١ - منحوتة من مدينة كركيش (١٤٧) (جرا بلس) تحوي مشهداً لعازف واقف يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل (شكل ٣٠) . ويرتقي تاريخ هذا الأثر إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد (١٤٨) .

٢ - منحوتة من مدينة كركيش (١٤٩) (جرا بلس) تحوي مشهداً لعازف



(شكل ٣١)

147 — D. G. Hogarth and C.L. Woolley, Carchemish II, Pl. B 17 b., Pl. B 30 b.

148 — A. Moortgat, Tammuz, Berlin (1949) P. 117 ss; A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker, Berlin (1932) P. 112.

١٤٩ - انظر الهامش رقم ١٤٧ .

واقف يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل (شكل ٣١) .
ويرتقي تاريخ هذا الأثر إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد (١٥٠) .

٣ - منحوتة من سنجري (شمال) (١٥١) في مشهدها عازف جالس
يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويل (شكل ٣٢) .
ويرتقي تاريخها أيضاً إلى بداية الألف الأول قبل الميلاد (١٥٢) .



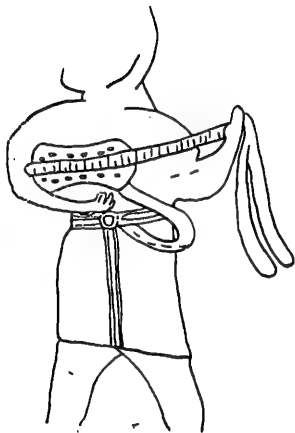
(شكل ٣٢)

١٥٠ - انظر الهامش رقم ١٤٨ .

151 — V. Luschan, Ausgrabungen in Sendschirli III, Berlin
(1902) P. 220, Pl. 38.

١٥٢ - انظر الهامش رقم ١٤٨ .

٤ - منحوتة من (اليدشار هويوك) (١٠٥٣) يحتوي مشهدها على عازف يعزف على آلة العود القديم الذي يختلف في شكله عن الأمثلة المتقدمة (شكل ٣٣). ويعود تاريخ هذا الأثر حسب رأي (مورتيكات) (١٠٥٤) إلى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد ، وحسب رأي (فيكنر) (١٠٥٥) إلى القرن الخامس عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد .



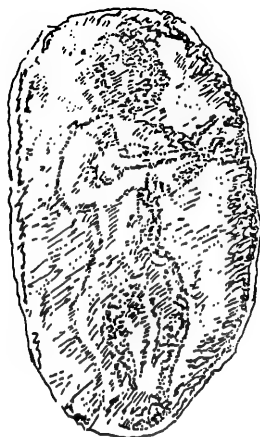
(شكل ٣٣)

153 — H. Th. Bossert, Altanatolien, Berlin (1942) fig. 506.

154 — A. Moortgat, Die bildende Kunst des Alten Orients und die Bergvölker, P. 81 ss.

155 — M. Wegner, MAO, P. 32.

٥ - لوح طيني صغير من مدينة نوزي^(١٥٦) عليه مشهد بارز لعازف على آلة العود القديم (شكل ٣٤) . ويرتقي تاريخها إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد^(١٥٧) .



(شكل ٣٤)

٦ - ختم اسطواني^(١٥٨) يعود للملك الكاشيين كوريكالزو (القرن الرابع

156 — R.F.S. Starr, Nuzi II, Pl. 100 Q.

157 — W. Stauder, FHO, p. 17.

158 — L. Delaporte, Catalogue des Cylindres Orientaux du Musée du Louvre, Paris (1920) Pl. 51, Nr. 22; Thomas Beran, in AfO 18 (1957/58) p. 261, fig. 7; P. Calmeyer, im. BJV 6 (1966) P. 99.

عشر ق . م) يحتوي مشهده على عازفين أحدهما يعزف على العود القديم ذي العنق الطويل (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) .



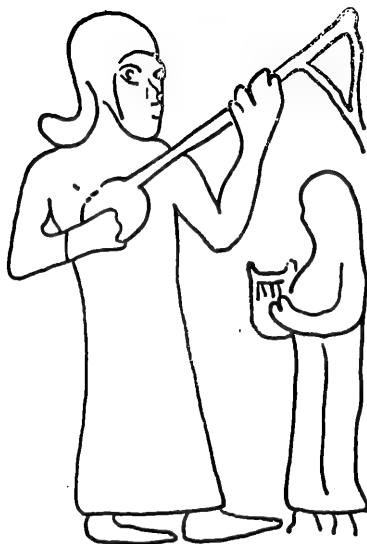
(شكل ٣٥)

٧ - لوح طيني من الوركاء^(١٥٩) (صورة رقم ٦٦ وشكل ٣٦) يحمل مشهداً بارزاً لعازفين أحدهما يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويل . وقد أعطت (شارلوت تسيبلر)^(١٦٠) تاريخاً خاطئاً لهذا

159 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Berlin (1962) P. 88, 173, Pl. 20 Nr. 307.

١٦٠ - انظر الهامش رقم ١٥٩ .

الأثر (الدور البابلي الحديث ، النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد) . أما نحن فنرجع تاريخ هذا الأثر إلى عهد الملك كوريكالزو (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) للتشابه الكامل في كل شيء مع مشهد الختم الاسطواني (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) المذكور في الفقرة السادسة .



(شكل ٣٦)

٨ - حجر حدود (كودورو) من مدينة سوسا (السوس) (١٦١) ،

161 — J. de Morgan, Mémoires de la Délégation en Perse VII, Pl. 27; A. Moortgat, KAM, fig. 231, 232.

نحت عليه بالنحت البارز مشهد لعازفين على آلة العود القديم ذي
 العنق الطويل (صورة رقم ٧١ وشكل ٣٧) . ويرتقي زمن هذا
 الأثر إلى عهد الملك الكشي مليشخو (مليشيباك ١١٩١ -
 ١١٧٧ ق . م) .

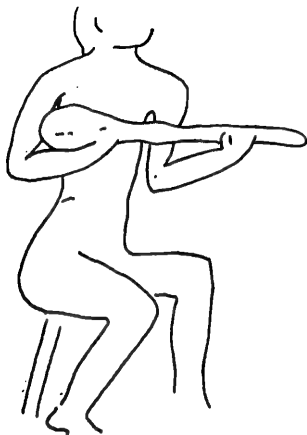


(شكل ٣٧)

وبالإضافة إلى هذه الآثار ذكر شتاودر أثرين آخرين : الأول وهو لوح
 طيني من نفر^(١٦٢) عليه مشهد بارز لشخص جالس يعزف على العود القديم ذي

162 — H.V. Hilprecht, Die Ausgrabungen der Universität von
 Pennsylvania in Bel-Tempel zu Nippur, Leipzig (1903)
 P. 55, fig. 32, 33.

العنق الطويل (صورة رقم ٤٥ وشكل ٣٨) . ونظراً لاختلاف العلماء في تاريخ هذا الأثر لذا فإن شتاودر قد أخرجه من دائرة البحث لاعتقاده بعدم أهمية هذا الأثر في هذا الموضوع (١٦٣) . ونحن لا نؤيد رأي شتاودر وغيره من الباحثين الذين اختلفوا في تاريخ هذا الأثر وكلهم من غير المتخصصين في



(شكل ٣٨)

الآثار ، وسوف نفصل الأدلة التي يستند عليها رأينا عند مناقشتنا لنظرية شتاودر الخاصة بأصل وتاريخ آلة العود القديم .

وأما الأثر الثاني فهو لوح من مدينة (تلو) (١٦٤) عليه مشهد بارز للنصف

163 — W. Stauder, FHO, p. 17.

164 — A. Parrot, Tello, Paris (1948) P. 285, 286, fig a; M.T. Barrelet, Figurines et Reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique, Paris (1968) P. 205, 220, Pl. XXIII, Nr. 242.

الأعلى لشخص يعزف على آلة العود القديم ذي العنق الطويل (صورة رقم ٥٢ وشكل ٣٩) . ويعود زمن هذا الأثر إلى عصر ايسن - لارسا (القسم الأول من العصر البابلي القديم) حسب رأي (بارو) (١٦٥) . أما شتاودر (١٦٦) فيقول طالما لم تنشر صورة فوتوغرافية لهذا الأثر بل رسم يدوي تخطيطي لذا فإنه لا يمكن التأكد ما إذا كان زمن هذا الأثر يعود فعلاً إلى النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد ، أم يعود إلى زمن متأخر . وهو لا يأخذ بالتاريخ الأول ويخرج هذا الأثر أيضاً من دائرة البحث . أما نحن فإننا نؤيد رأي (بارو) من أن هذا الأثر يعود إلى عصر ايسن - لارسا (بداية الألف الثاني قبل الميلاد) ولا نرى دليلاً وموجباً لشك شتاودر في هذا التاريخ ، وسوف نفصل الأدلة التي نستند عليها في رأينا هذا بعد قليل .



(شكل ٣٩)

165 — A. Parrot, Tello, P. 285-286.

166 — W. Stauder, FHO, P. 20.

يظهر من استعراضنا للقطع الأثرية التي اعتمد عليها شناوردر في بحثه ما يلي :

١ - ان معظمها ليس من العراق .

٢ - ان تاريخها يعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد فما بعد . وفي الواقع يرتقي زمن القسم الكبير منها إلى القرن العاشر قبل الميلاد .

٣ - ان القطع الأثرية التي تعود فعلاً إلى عصر ايس - لارسا (القرن التاسع عشر قبل الميلاد) لا يعبرها شناوردر أية أهمية ويخرجها من نطاق البحث والمناقشة دون مبرر علمي .

واستناداً إلى هذه القطع الأثرية يستنتج شناوردر (١٦٧) ما يلي :

أ - أن أول ظهور للعود القديم كان في الزمن الذي ظهر فيه سكان الجبال على مسرح الحكم في الشرق الأدنى (أي في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده) .

ب- ان المدن التي عثر فيها على هذه القطع الأثرية تقع في مناطق النفوذ العائدة إلى سكان الجبال .

ج - ان ابتكار هذه الآلة ونقلها إلى بلاد الشرق قد تم على أيدي هؤلاء الأقوام الجبلية .

د - ان موطن هذه الآلة هو في بلاد القفقاس التي جاءت منها الأقوام الجبلية الكاشيون ، الخوريون ، الحيشيون .

هـ - وعلى وجه التحديد يعود القسط الأكبر في نقل هذه الآلة والعرف عليها للخوريين .

وآراء شتاودر هذه أتبعتها وكررها تلميذه (آيجن) (١٦٨) في أطروحته دون مناقشة وتحليل . وقبل أن نبدأ بعرض رأينا المخالف لآراء شتاودر لا بد وأن نقول ان الباحث ساكس (١٦٩) قد اعتقد بأن هذه الآلة هي هي جثية الأصل ، إلا أن شتاودر (١٧٠) قد خالفه في ذلك بسبب ان بعض القطع الاثرية التي تحمل مشاهد لهذه الآلة قد جاءت من مدن لم تخضع مطلقاً لنفوذ الحيثيين . أما الباحث فريدريك بين (١٧١) فإنه يعتبر هذه الآلة بابلية الأصل ويقول فيجنر (١٧٢) ان هذه الآلة ليست قديمة جداً لا في العراق ولا في مصر وان وجودها في العراق كان في عصر ايسن - لارسا .

ويرفض مؤلف هذا الكتاب هذه الآراء لأنها غير صحيحة من الناحية التاريخية ويرى ان أقدم ظهور لآلة العود كان في العراق القديم وذلك في العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م) وليس في القرن الخامس عشر قبل الميلاد كما يرى شتاودر . ودليل رأينا هذا هو وجود ختمين اسطوانيين لدى المتحف البريطاني في لندن (B M 28806, B M 89096) ، يرتقي زمنهما إلى العصر الأكدي . لقد نشرت هذين الختمين الاسطوانيين السيدة فان بورن (١٧٣) في سنة ١٩٣٣ لأول مرة وأعاد نشرها الدكتور بومر (١٧٤) .

-
- 168 — B. Aigen, Die Geschichte der Musikinstrumente des Agäischen Raumes bis um 700 vor Christus, Frankfurt (1963) P. 150.
- 169 — C. Sachs, HMI, P. 83.
- 170 — W. Stauder, FHO, P. 17.
- 171 — F. Behn, MAFM, P. 20.
- 172 — M. Wegner, MAO, p. 53-54.
- 173 — E. D. Van Buren, The Flowing Vase and the God with Streams, Berlin (1933) fig. 20, 29.
- 174 — R.M. Boehmer, Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit, Berlin (1965) P. 88-133 Pl. XLII Nr. 497, XLIII No. 507.

يشاهد في نقش كل ختم شخص يعزف على العود (صورة رقم ٢٧) ، ولكن بما يؤسف له ان الفنان قد نقش رسم العازف بصورة صغيرة الأمر الذي يحول دون إعطاء الرأي في شكل الصندوق الصوتي لهذه الآلة وطريقة العزف عليها . وبالإضافة الى هذين الختمين الأكديين توجد عدة قطع أثرية جاءت من مدن ومواقع مختلفة من جنوب العراق ووسطه ، تحمل مشهد العزف على العود « ويرتقي زمنها الى ايسن - لارسا ودور سلالة بابل الأولى (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) . هذا وحيث ان شتاودر قد شك في تاريخ بعض هذه القطع الأثرية - قطعة من نفر وأخرى من تلو - لذا رأينا من اللازم في هذا المكان أن نناقش مسألة تاريخ هذه القطع الأثرية ولو أنها لا تعود للعصر الأكدي ، لأن زمنها أقدم بكثير من الزمن الذي يذكره شتاودر لأول ظهور لآلة العود . وهذه القطع الأثرية هي :

١ - لوح طيني صغير عثر عليه في تل (ب) من خفاجي (١٧٥) ، عليه مشهد بارز لعازف على العود (١٧٦) . وفي بناء في هذا التل عثر في سنة ١٩٣٧ على اسطوانة من الطين عليها كتابة تذكر اسم الملك البابلي شامشو - ايلونا (١٦٨٥ - ١٦٤٨ ق . م) الذي خلف الملك حمورابي في الحكم . وتذكر الكتابة كذلك بناءه لحصن (دور شامشو - ايلونا) . وعثر في هذا التل - علاوة على ذلك -

١٧٥ - ان الموقع الأثري المعروف باسم خفاجي والواقع في لواء ديالى تكون من أربعة تل ، انظر :

OIP LXXII, Pl. 93.

176 — Subhi Anwar Rashid, in *Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte 1869-1969*, 2 Teil Berlin (1970); E.A. Speiser, in, *Bulletin of the American Schools of Oriental research* 68 December 1937, P.12, fig. 6. R. Opificius, AT, P. 5.

على دمي طين وفخار من العصر البابلي القديم^(١٧٧) وعلاوة على كل هذا لا توجد في هذا التل أبنية أحدث من العصر البابلي القديم . كل هذه الأمور تجعل تاريخ البناء المكتشف في التل (ب) وما فيه من آثار - ومنها اللوح الطيني ذو العازف على العود - يرجع إلى عصر سلالة حمورابي .

٢ - لوح طيني صغير من خفاجي أيضاً وموجود في المتحف العراقي عليه مشهد بارز لعازف على العود ومعه كلب وخنزير^(١٧٨) . وهذا المشهد يشبه تماماً لوح طين آخر عثر عليه في مدينة نمر وذلك في طبقة تعود لزمان سن ايد دينام وانايل باني^(١٧٩) (١٨٤٩ - ١٨٤٣ ، ١٨٦٠ - ١٨٣٧ ق . م) هذا ولما كان تاريخ اللوح المستخرج من مدينة نمر معلوماً ومضبوطاً (عصر ايسن - لارسا) ومشده ينطبق تماماً ومشده لوح خفاجي ، لذا فإن ارجاع تاريخ لوح خفاجي إلى نفس العصر أي ايسن - لارسا هو أمر صحيح لا غبار عليه .

٣ - لوح طيني عثر عليه في بناء قديم في مدينة أشجالي . واستناداً إلى الكتابة التي عثر عليها في هذا البناء ، استطاع المنقب من تحديد زمن هذا البناء وهو زمن الملك ايبليك ادد الثاني والملك نرام سن والملك ايبالبيل الثاني^(١٨٠) (عصر ايسن - لارسا) وبالتالي فإن

177 — P. Delougaz, OIP LXIII, P. 150.

١٧٨ - انظر : الدكتور صحي أنور رشيد في الهامش رقم ١٧٦ .

179 — Me Cown and R.C. Haines, Nippur I, Temple of Enlil, Scribal Quarter, and soundings, OIP LXXVIII Chicago (1968) P. 74, 77.

180 — H. Frankfort, OIC XX; A. Moortgat, Geschichte Vorderasiens bis zum Hellenismus, München (1950), P. 302.

تاريخ اللوح الطيني هو نفس تاريخ البناء المكتشف فيه أي عصر
ايسن - لارسا وهذا اللوح موجود في المتحف العراقي .

٤ - لوح طيني عثر عليه في الحفريات القديمة التي تمت في نقر (١٨١) ،
عليه مشهد بارز لشخص جالس يعزف على العود ذي العنق الطويل ،
أمامه كلب وخلفه خنزير (صورة رقم ٤٥) . لقد أعطى الباحثون
غير الآثاريين تواريخ مختلفة لهذا الأثر ، فنجد مثلاً ساكس (١٨٢)
يرجمه إلى حوالي سنة ٢٥٠٠ ق . م وتارة أخرى إلى القرن
التاسع (١٨٣) ، وجالبن (١٨٤) إلى حوالي سنة ١٩٠٠ ق . م
و (ف . بين) (١٨٥) . أما فيجنر (١٨٦) فلا يأخذ بهذه التواريخ
ويرى بأن هذا اللوح يجب أن يعود إلى زمن لاحق متأخر ولكنه
لا يذكر أي زمن ويعمل رأيه بأن طريقة رسم أو تمثيل الفنان
لشخص في وضعية ليست جانبية وليست أمامية بل ثلاثة أرباع ،
هي طريقة غير مألوفة في فنون ما قبل الاغريق ، كما أن موضوع
اللوح يوحي - حسب رأيه - بتاريخ متأخر . لقد أيد شتاودر (١٨٧)
رأي (فيجنر) واعتبر هذا الأثر يعود لزمن متأخر وأخرجه من
دائرة بحثه .

١٨١ - انظر الهامش رقم ١٦٢ .

- 182 — C. Sacks, Musik des Altertums, Breslau (1924), P. 38.
183 — C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, P. 164
184 — F.W. Galpin, MS, P. 35.
185 — F. Behn, MAFM, P. 20.
186 — M. Wegner, MAO, P. 29.
187 — W. Stauder, FHO, P. 17.

أما نحن فنرى بأن هذا اللوح الطيني (صورة رقم ٤٥) يعود إلى عصر
 ايسن - لارسا بدليل ان لوحاً طينياً ذا مشهد بارز يشبه تماماً مشهد اللوح
 أعلاه قد عثر عليه في الطبقة (٢/١٣) في نفر في خلال الحفريات الجديدة
 التي تمت بعد الحرب العالمية الثانية (صورة رقم ٤٧) . وهذه الطبقة
 والطبقة التي قبلها والتي بعدها تعود إلى عصر ايسن - لارسا نظراً لعثور
 كتابات فيها تعود لبعض ملوك هذا العصر (١٨٨) ، لذا فإن هذا اللوح المعثور
 عليه فيها يعود لنفس العصر الذي تعود إليه هذه الطبقة ألا وهو عصر
 ايسن - لارسا . هذا ولما كان تاريخ هذا اللوح الأخير (صورة رقم ٤٧)
 هو أكيد غير قابل للشك ، وبما أن مشهده يشبه تماماً مشهد اللوح المعثور
 عليه في حفريات نفر القديمة (صورة رقم ٤٥) لا بل قد يكون اللوحان
 قد عملا من قالب واحد ، لذا فإن تاريخ اللوح المعثور عليه حديثاً في طبقة
 مؤرخة ينطبق على تاريخ اللوح المعثور عليه في الحفريات القديمة وهو عصر
 ايسن - لارسا .

٥ - لوح طيني من كيش (١٨٩) يحمل مشهد عازف على العود ذي العنق
 الطويل ، وهذا اللوح مع لوح آخر يحمل نفس المشهد موجودان في
 المتحف العراقي (١٩٠) ولوحان آخران في متحف اللوفر بباريس (١٩١) .
 عثر على هذا اللوح الطيني في منطقة تقع غرب الزقورة ويرتقي زمنها
 إلى عصر حمورابي استناداً إلى الكتابات السامرية التي وجدت فيها .

١٨٨ - انظر الهامش رقم ١٧٩ .

189 — H. de Genouillac, Kish II, P. 1 ss.

١٩٠ - الدكتور صبحي أنور رشيد في الهامش ١٧٦ .

191 — H. de Genouillac, Kish II, P. 19, Pl. 3, 2-3; E.D. van Buren,
 Clay Figurines of Babylonia and Assyria, P. 213
 Nr. 1033; R. Opificius, AT, P. 126 s Nr. 445, 446.

وعلى هذا فإن اللوح الطيني الذي يحتوي على المشهد البارز لعازف العود يرجع بدوره إلى عصر نفس المنطقة التي وجد فيها ألا وهو عصر حمورابي (سلالة بابل الأولى) .

٦ - لوح طيني صغير من أور^(١٩٢) عليه مشهد بارز لعازف العود عثر على هذا اللوح في الحي المعروف باسم مدينة ايسن - لارسا التي يعود زمنها إلى العصر المعروف بنفس الاسم وعلى هذا فإن تاريخ هذا اللوح الطيني يرتقي إلى نفس العصر . يوجد هذا اللوح في المتحف العراقي .

٧ - لوح طيني صغير من تلو^(١٩٣) عليه مشهد بارز لعازف على العود القديم ذي العنق الطويل ولم يبق من هذا اللوح سوى النصف الأعلى . لم يرد في الكتب التي ذكرت هذا الأثر شيء عن معثره ولكن المنقب بارو^(١٩٤) وأوبيفيوس^(١٩٥) وبارليه^(١٩٦) قد أرخواه في العصر البابلي القديم . ونحن نؤيد هذا التاريخ ذلك لأن طريقة مسك العود في هذا الأثر هي الطريقة المتبعة في العصر البابلي القديم فقط ، وهذه الناحية التي أتبعناها في تاريخ هذا الأثر قد استنبطناها لأول مرة بعد دراسة مقارنة لجميع مشاهد العود العائدة لمختلف الأدوار التاريخية في العراق القديم . لقد سبق وأن

١٩٢ - الدكتور صبحي أنور رشيد ، المامش ١٧٦ .

193 — A. Parrot, Tello, P. 286, 285 fig. a; M.T. Barrelet FRM, P. 205, 220, Pl. XXIII Nr. 242.

١٩٤ -- انظر المامش رقم ١٩٣ .

195 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 587.

١٩٦ - انظر المامش رقم ١٩٣ .

ذكرنا بأن شتاودر قد استبعد هذا الأثر من بحثه لأن تاريخه - القرن التاسع عشر والثامن عشر ق . م . (العصر البابلي القديم) - يبطل نظرية شتاودر القائلة بأن أقدم ظهور للعود كان في زمن ظهور سكان الجبال على مسرح الحكم أي في القرن الخامس عشر قبل الميلاد وما بعده .

٨ - عدة ألواح طينية عليها مشاهد عازفين على العود عثر عليها في مدينة بابل وذلك في طبقة تعود الى عصر الملك حمورابي ، وعلى ذلك فإن تاريخ هذه الألواح (١٩٧) يرجع أيضاً الى عصر حمورابي .

٩ - لوحان صغيران من الطين يحمل كل واحد منها مشهداً لعازف على العود (صورة رقم ٥٤) . عثر على هذين اللوحين في مدينة ماري (١٩٨) وذلك في قصر ملكها (زمريليم) المعاصر للملك البابلي حمورابي . ان العثور على هذين اللوحين في قصر هذا الملك يجعل تاريخها يعود إلى زمن نفس الملك وهو العصر البابلي القديم . وهذان اللوحان محفوظان في متحف حلب .

ان الحثمين الأكديين (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م) والألواح الطينية التي تحمل مشهد العازف على العود والتي لا يشك في الزمن الذي تعود إليه وهو العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) كافية لدحض وتفنيد رأي البروفسور شتاودر والبرهنة على ما يلي :

197 — O. Reuther, Die Immenstadt von Babylon (WVDOG 47) p. 11 s.

198 — A. Parrot, Le Palais, Documents et Monuments, Mission archéologique de Mari Vol. II, Paris (1959), P. 69, Pl. 29 Nr. 1022, 756.

١ - ان أول ظهور للعود لم يكن في النصف الثاني من الألف الثاني (القرن الخامس عشر قبل الميلاد فما بعد) وإنما في العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م) .

٢ - ان أول ظهور للعود لم يكن على أيدي سكان الجبال وبصورة خاصة (الخوريون) وإنما كان على أيدي الأكديين الساميين الذين حكموا في العراق القديم منذ ٢٣٥٠ ق . م .

٣ - ان المدن والمواقع التي جاءت فيها القطع الأثرية الحاسوبية على مشاهد الآلة العود القديم لم تكن واقعة في مناطق نفوذ سكان الجبال بل كانت في جنوب ووسط العراق أي في بلاد السومريين والأكديين والبابليين .

٤ - لم يكن لسكان الجبال أي أثر في ابتكار هذه الآلة الموسيقية أو نشرها في بلاد العراق القديم .

آلات القرع والايقاع

المضارب الرنانة :

هناك ختم اسطواني^(١٩٩) يمثل مشهده ثلاثة آلهة وعازفين : الأول يعزف على الآلة الوترية الجنك ويتبعه عازف على المضارب الرنانة (صورة رقم ٢٣) ويلاحظ ان العزف على هذه الآلة المضارب قد اختلف في العصر الأكدي عما

١٩٩ - انظر الهامش رقم ١٢٥ .

كان عليه في عصر فجر السلالات الثالث (سلالة أور الأولى) إذ ان الأطراف الدقيقة من المضارب هي التي تفرع الواحدة بالأخرى .

الصلاصل (Sistrum) :

سبق وان عالجنا ختماً اسطوانياً^(٢٠٠) من العصر الأكدي يحمل مشهداً لعازف على الآلة الوترية الكنارة وهو في حالة الجلوس ، وخلف هذا يجلس عازف آخر يحمل بيده اليسرى آلة الصلاصل (صورة رقم ٢٤) .

الدف :

ان نفس الشخص الذي يحمل الصلاصل (Sistrum) في الختم الاسطواني الذي تقدم ذكره الآن (صورة رقم ٢٤) يضع على ركبته دفاً يقرعه باليد اليمنى . وبالنظر لصغر رسم صورة هذه الآلة على الختم فإنه ليس بإمكاننا اعطاء رأي في شكلها الأصلي ، وكل ما يمكن قوله هو وجود أثر^(٢٠١) يعود تاريخه الى عصر فجر السلالات الثالث (سلالة أور الأولى ٢٥٠٠-٢٣٥٠ ق.م) ونشاهد في مشهده حيواناً يرفع آلة الصلاصل ويقرع بيده اليمنى على الدف^(٢٠٢) الموضوع على ركبته (صورة رقم ١٤ و ١٥ وشكل ٢٧) . لقد كان جالبن^(٢٠٣) أول من أشار الى الدف في هذا الختم بينما فات ذلك على هارتمان حيث لا نجد اشارة لذلك في كتابها .

٢٠٠ - انظر الهامش رقم ١٢٦ .

٢٠١ - انظر الهامش رقم ١٠٢ ، ١٠٨ .

٢٠٢ - انظر الهامش رقم ١٠٨ ، ١٠٩ .

ان الآلات الموسيقية التي استعملت في العصر الأكدي هي :

- ١ - الجنك .
- ٢ - الكنارة .
- ٣ - العود .
- ٤ - الصلاصل .
- ٥ - الدف .
- ٦ - المضارب الرثانة .

ومن مقارنة هذه الآلات الموسيقية بآلات العصر السابق أي عصر فجر السلات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) نرى ان غالبية هذه الآلات كانت معروفة في العراق القديم ومستعملة قبل العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م) .

أما الأشياء التي استجذت في العصر الأكدي فهي :

- أ - ظهور العود .

ب - ظهور كنارة يخلو صندوقها الصوتي من كل تجسيم أو زخرفة ، وفي ساقها الجانبين تقعر في الأعلى ، وتضيّق المسافة بينها عند اتصالها بالساق الأفقي الحامل للأوتار .

- ج - العزف على الآلات الموسيقية في حضرة الآلهة .

ان آراء البروفسور شتاودر وتلميذته هارتمان فيما يتعلق بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي هي خاطئة وليس لها سند تاريخي كما فصلنا ذلك في محله . هذا مع العلم ان القطع الأثرية التي جاءتنا من العصر الأكدي هي قليلة جداً بالنسبة لآثار العصور الأخرى ، كما أن عاصمة الامبراطورية الأكديّة (أكد) لم يثر عليها بعد « الأمر الذي حرم علم الآثار والآثاريين من آثار ومعلومات كثيرة مختلفة . ولا شك في أن تنقيبات المستقبل في مدن ومواقع تعود لهذا العصر سوف تساعد على زيادة معلوماتنا فيما يتعلق بالحياة الموسيقية في العصر الأكدي .

جدول زمني رقم (٢)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
-------	-----------------------	------------------------

العصر الأكدي :

سرجون ٥٦ سنة	حوالي ٢٣٥٠ ق . م	٢٣٤٠ - ٢٢٨٤ ق . م
ريوش ٩ سنوات		٢٢٨٢ - ٢٢٧٥ ق . م
مانيشتوسو ١٥ سنة		٢٢٧٤ - ٢٢٦٠ ق . م
نرام سن ٣٧ سنة		٢٢٥٩ - ٢٢٢٣ ق . م
شاركالي شاري ٢٥ سنة		٢٢٢٢ - ٢١٩٨ ق . م
٦ ملوك آخرين		٢١٩٧ - ٢١٥٩ ق . م

ايكيكي

نانوم

ايمي

الولو

دودو

شودورول

الآلات الموسيقية في العصر السومري الحديث

(٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق. م)

الآلات الوترية

الكنارة (Lyre) :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في مدينة (تلو) الواقعة في جنوب العراق كسرة من لوح حجري عليه نحت بارز لمشهد يشترك فيه عازف على الكنارة^(٢٠٤) . ففي الافريز الأسفل من هذا اللوح الحجري الذي يعود إلى زمن الحاكم كوديا (حوالي ٢١٠٠ - ٢٠٨٠ ق. م) نرى شخصاً جالساً وأمامه كنارة كبيرة يعزف عليها (صورة رقم ٢٨ وشكل ٤٠) .

ويتقدم الكنارة شخص واقف أشبك يديه على صدره . وتميز هذه الكنارة بما يلي :

204 — F.W. Galpin, MS, P. 32, Pl. VIII, 3; H. Hartmann, MSK, P. 35, fig, 34; A. Parrot, Assur, P. 302, fig. 375.

١ - أن الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل الشكل وفي أعلى مقدمته رأس حيوان ، كما ويقف فوق أعلى القسم الأمامي للصندوق تمثال ثور (انظر شكل ٤٠) .

٢ - أن الساقين يسيران بصورة متوازية تقريباً .

٣ - أن الساق الحامل للأوتار والموازي للصندوق الصوتي يبرز عند المقدمة إلى الأمام بعكس المؤخرة حيث ينتهي تماماً عند الساق الجانبي الخلفي .

٤ - عدد أوتار هذه الكنارة ومفاتيحها هو (١١) احد عشر وترّاً ومفتاحاً .

٥ - تثبت الأوتار على النصف الخلفي من الساق العلوي ، وتنحدر إلى الأسفل بصورة مائلة وتضيق المسافات بينها كثيراً عند دخولها إلى المشط الموجود في أسفل الصندوق الصوتي .

٦ - العزف على هذه الكنارة بواسطة الأصابع مباشرة ، أي على غرار العزف في العصور الماضية .

يرى شتاودر^(٢٠٥) أن شكل هذه الآلة الموسيقية هو ليس سومرياً صرفاً ، وإن تأثير الأكديين الذين حكموا بين عصر فجر السلالات الثالث والعصر السومري الحديث واضح هنا أيضاً ، كما أن المغزى الحقيقي للثور وأهميته للكنارة السومرية قد فقد الآن أي في العصر السومري الحديث . ورددت مثل هذا القول الدكتورة هارتمان^(٢٠٦) . ونحن نختلف رأي شتاودر وتلميذته هارتمان حول عدم فهم الأكديين لمغزى الثور بالنسبة للكنارة

205 — W. Stauder, HLS, P. 51.

206 — H. Hartmann, MSK, P. 36.

ونسبانهم له ، ونرى رأياً معاكساً بدليل وجود كسرة أكديّة (صورة)
تشبه تماماً الكسرة السومرية أي أنها صنعت على هيئة ثور (٢٠٧) فلو كان
الأكديون قد نسوا الكسرة المعمولة بشكل الثور أو لم يفهموا علاقة هذا
الحيوان بالآلة الموسيقية لما صنعوا واستخدموا كسرة لا تختلف مطلقاً عن
الكسرة السومرية. ويحاذي هذا الشكل السومري للكسرة الأكديّة استخدام
الأكديون شكلين جديدين للكسرة في أحدهما يقف الحيوان في أعلى مقدمة
الصندوق الصوتي - مثل الكسرة موضوعة البحث - والشكل الثاني خال
من الحيوان والصندوق الصوتي بسيط لم يعمل بهيئة ثور بل يضيق في الأسفل
كما فصلنا ذلك في الفصل الرابع الخاص بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي .

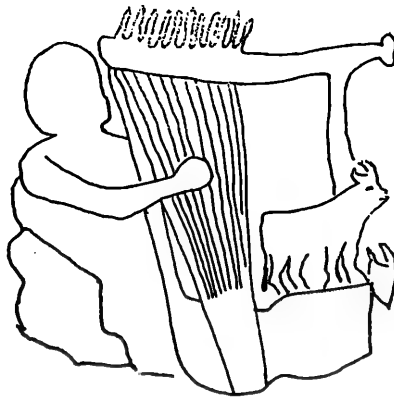
لقد قارن جالبن (٢٠٨) وفيجنر (٢٠٩) هذه الكسرة (صورة رقم ٢٨)
مع آلة موسيقية عثر على بقايا لها في المقبرة الملكية في أور وأعيد إحالتها
وتركيبتها بالشكل الذي نشاهد في الصورة رقم (١٠ ب) . ولكن
شتاودر (٢١٠) قد خالف المنقب (وولي) في إحمال وإعادة هذه الآلة بهذه
الصورة وارتأى أن النموذج المقدم من قبل (وولي) قد جمع في آن واحد
بين أجزاء من الجنك وأجزاء من الكسرة ، كما أن الحيوان المنتصب في مقدمة
الصندوق الصوتي ليس له علاقة بالآلة الموسيقية . ولا يعود لها بل يعود لأثر
آخر يمثل قفز حيوانين إلى شجرة تتوسطها ، وقد وجد فعلاً التمثال الثاني
المنظر لتمثال الحيوان الذي وضعه (وولي) فوق الكسرة في أور .

٢٠٧ - راجع التفاصيل في الفصل الرابع الخاص بالآلات الموسيقية في العصر الأكدي .

208 — F.W. Galpin, MS, P. 32.

209 — M. Wegner, MAO, P. 26.

٢١٠ - راجع موضوع الكسرة في عصر فجر السلاط الثالث .



(شكل ٤٠)

آلات القرع والايقاع

الطبل الكبير :

جاءتنا هذه الآلة منحوتة على بعض القطع الحجرية العائدة للعصر
السومري الحديث أيضاً وهي :

أ - كسرة من مسلة حجرية تعود إلى زمن حاكم لكش (كوديا) عثر
عليها في تلو^(٢١١) (صورة رقم ٢٩) . ففي هذه المسلة نحتت
بالنحت البارز ثلاثة طبول كبيرة جاءنا الطبل الوسطي بصورة

211 — A. Parrot, Assur. P. 306, fig. 385; H. Hartmann, MSK,
P. 39, fig. 37; A. Parrot, Tello, P. 181, fig. 37.

كاملة تقريباً ، أما البقية فقد أصابها التلف ولم يبق منها إلا أجزاء صغيرة . وترينا الكسرة موضوعة البحث (صورة رقم ٢٩) رجلاً واقفاً يقرع على الطبل الكبير الذي نحت بصورة جانبية بحيث ظهرت المسامير التي استعملت في تثبيت الجلد بالإطار^(٢١٢) على الحافة الخارجية . وعدد المسامير هو ٦٠ مسباراً حسب رأي هارتمان . ويلاحظ أن هذا الطبل يقترب في ارتفاعه من ارتفاع الانسان وهو مستقر على الأرض مباشرة أي بدون حمالة أو ركيزة.

ب- مسلة (أورنامو) مؤسس سلالة أور الثالثة (حوالي ٢٥٥٠ ق. م) التي عثر عليها (وولي) في أور^(٢١٣) (صورة رقم ٣٠) . احتوت هذه المسلة على طبلين كبيرين يقف على كل جانب منها رجل يقرع الطبل بيديه . لقد نحت الطبل هنا منظوراً إليه من الجانب أيضاً بحيث ظهرت المسامير الكثيرة التي استخدمت في تثبيت الجلد على الإطار . ويقترب ارتفاع هذا الطبل من ارتفاع الإنسان ، وهو مستقر على الأرض دون أية ركيزة أو حمالة ويقرع عليه رجلان يقف كل واحد منها على جانب .

ج - كسرة مزهرية من الحجر الصابوني عثر عليها في تلو^(٢١٤) ومحفوظة في متحف اللوفر بباريس . ويهمننا من مشهد هذا الأثر الطبل المدور

٢١٢ - ترى هارتمان أن إطار هذا الطبل معمول من المعدن انظر :

H. Hartmann; MSK, P. 38.

213 — F.W. Galpin, MS, P. 6, Pl. III, 6; H. Hartmann, MSK, P. 39, fig. 36, A. Moortgat, KAM, P. 73, fig. 199, Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970:

214 — A. Parrot, Sumer, fig. 286; A. Parrot, Assur. P. 306, fig. 367, A. Moortgat, KAM, P. 73, fig. 200; H. Hartmann, MSK, P. 40, fig. 38; Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

الكبير الذي يتوسط رجلين يقومان بالقرع عليه بكلتا اليدين (صورة رقم ٦١) . ونحت هذا الطبل على غرار الطبول المتقدمة أي بصورة جانبية بحيث برزت المسامير التي ثبت بواسطتها الجلد على الإطار. أما الشيء الجديد الذي يميز هذا الطبل عن الطبول المتقدمة هو وقوف تمثال شخص على الإطار . ويرى جالين^(٢١٥) في هذا التمثال الواقف الآله (أيا)^(٢١٦) كاله للموسيقى . وقد أرخ هذا الأثر من قبل كل من كوتنتو^(٢١٧) وفريدرك بين^(٢١٨) وكريستيان^(٢١٩) وبارو^(٢٢٠) في زمن حاكم لكش كوديا (حوالي ٢١٠٠ ق . م) . أما هارتمان^(٢٢١) فإنها تؤرخ هذه القطعة في العصر البابلي القديم استناداً إلى أزياء وحركة الأشخاص . ونحن نخالف هذه الآراء ونرى أن هذا الأثر يعود إلى دور سلالة أور الثالثة للأسباب التالية:

أ - ان ترتيب شعر الرجل الواقف على اليمين يشبه تماماً شعر العازف الأيمن في مسلة أورنامو (قارن الصورة رقم ٦١ والصورة رقم ٣٠) .

ب- ان العازف الواقف إلى اليسار يتدلى من عنقه طوق معقود ينتهي بنهايتين يشبه تماماً طوق بعض الأشخاص في الرسوم الجدارية في

215 — F.W. Galpin, MS, P. 6.

٢١٦ - ويسمى أيضاً أنكي وهو آله الحكمة والمعرفة الذي علم البشر الكتابة والفنون والحرف وأصول العمران .

217 — G. Contenau, Manuel d'Archologie Oriental II, P. 740, fig. 533.

218 — F. Behn, MAFM, P. 23, Pl. 13, fig. 28.

219 — V. Christian, Altertumskunde des Zweistromlandes.

220 — A. Parrot, Tello, P. 43; A. Parrot, Assur. P. 56, fig. 367, 286.

221 — H. Hartmann, MSK, P. 40.

القاعة ١٣٢ من قصر ماري. كان منقب هذا القصر العظيم بارو (٢٢٢) قد أرخ الرسوم الجدارية لهذا القصر في القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، إلا أن العالم المشهور مورتكات (٢٢٣) قد استطاع - بعد دراسة فنية تحليلية - من أن يثبت بأن الرسوم الجدارية لهذا القصر لا تعود كلها إلى زمن واحد بل إلى ثلاث فترات متعاقبة تبدأ بدور سلالة أور الثالثة . وأثبت بأن المشاهد المرسومة على جدران القاعة ١٣٢ تعود إلى دور سلالة أور الثالثة . هذا ولما كان شخصان من رسوم هذه القاعة يضعان في عنقها نفس الطوق الذي يحمله عازف الطبل في الكسرة موضوعة البحث ، وبما أن هذه الرسوم الجدارية تعود إلى زمن سلالة أور الثالثة لذا فإن الأثر ذا مشهد القرع على الطبل موضوع البحث يعود بدوره إلى زمن نفس السلالة (٢٢٤) .

الدف :

هناك مجموعة من دمي الطين التي تعود إلى العصر السومري الحديث (٢٢٥) تمثل نسوة عاريات في أغلب الأحيان ما عدا بعض الحلي والزينة ، بقرعن على دف صغير (صورة رقم ٣١) . يمسك الدف باليد بحيث يكون أمام صدر

-
- 222 — A. Parrot, Sumer. Die mesopotamische Kunst von den Anfängen bis zum XII. vorchristlichen Jahrhundert, München (1962) P. 275 fig. 342, 343.
- 223 — A. Moortgat, Baghdader Mitteilungen 3 (1964) P. 68 ss ; A. Moortgat, KAM, P. 74 ss.
- 224 — Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.
- 225 — A. Parrot, Assur, P. 306; A. Parrot, Tello, fig. 49 a, b, i; Legrain, Terracottes from Nippur, Pl. XIV, XV, R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, fig. 226; H. Hartmann, MSK, P. 41, fig. 39.

العازفة تماماً وتقرع عليه باليد الأخرى . يرى شتاودر (٢٢٦) ان هذا الدف يكون مغطى بالجلد من الناحيتين ويحتوي في داخله على بعض الحبوب أو الكسر الصغيرة من الحجر ، وعلى هذا فتكون هذه الآلة من (الخشخشات) . أما هارتمان (٢٢٧) فتعتقد باحتمال تعليق الدف في طوق الرقبة وعندئذ يمكن القرع عليه بواسطة اليدين . لقد رفضت (بارليه) (٢٢٨) رأى هارتمان ، ونحن بدورنا . نرفض رأى هارتمان أيضاً ونلاحظ في الدمى اللواتي يحملن الدف وضعيتين : الأولى حيث يمسك الدف باليد اليسرى بحيث تكون الأصابع متجهة إلى الأعلى بصورة مائلة والقرع على الدف يكون بواسطة أصابع اليد اليمنى الممتدة والتي تكون في وضع أفقي تقريباً تحت مستوى الكف الأيسر . وفي الوضعية الثانية يكون وضع الكفين على الدف بمستوى واحد الأمر الذي قد يمكن الاستنتاج منه مسك الدف وهزه باليدين وعندئذ يجب أن يحتوي الدف في داخله على بعض الكريات الصغيرة التي تحدث الصوت عند الاهتزاز وبهذا يمكن أن تكون هذه الآلة قد استعملت كدف عادي أو (دف - خشخشة) . اختلف الباحثون في ماهية النسوة الفارعات على الدف فيرى البعض (٢٢٩) فيهن الآلهة الأم أو آلهة الخصوبة ، ويرى البعض الآخر (٢٣٠) انهن يمثلن بغايا المعبد .

الصنوج اليدوية (Cymbals) :

لم يرد في جميع الكتب الباحثة في موضوع الآلات الموسيقية في الشرق

226 — W. Stauder, MGG, Sp. 1740.

227 — H. Hartmann, MSK, P. 41, 3.

228 — M.T. Barrelet, FRM, P. 238, 3.

229 — H. Hartmann, MSK, P. 41; W. Stauder, MGG, S P. 1740.

230 — A. Parrot, Assur., P. 306; H. de Genouillac, Fouilles de Tello II, P. 56 ss.

القديم ذكر للصنوج اليدوية (جنجانات) المائدة للعصر السومري الحديث نظراً لعدم وجود مشاهد أثرية معروفة لهذه الآلة . ولكن مؤلف هذا الكتاب كان أول من بحث صنوج هذا العصر في مقال (٢٣١) كتبه باللغة الألمانية وذلك بعد أن استند على أثر نشره بارنيت (٢٣٢) في سنة ١٩٦٠ والذي لم يذكر أي كلمة حول أهمية هذا الأثر من الناحية الموسيقية ودور أن يتطرق إلى تاريخ وأنواع الصنوج بصورة عامة . وهذا الأثر الذي نشره (بارنيت) هو عبارة عن كسرة من الحجر ذات نحت بارز اشتراها أحد الأشخاص أثناء زيارته لأطلال أور في سنة ١٩٣٥ وظهر بعد دراسة هذا الأثر أنه يعود لمسلّة أورنامو المشهورة التي تحمل في أحد أفاريزها مشهداً للقرع على الطبل الكبير (صورة رقم ٣٠) . وفي الكسرة موضوعة البحث رجل ملتحج يرتدي لباساً طويلاً وبقرع الصنوج (جنجانات) الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٣٢) . وتوجد أمام هذا العازف وخلفه بقايا قليلة لشخصين آخرين تتضح منها يد مرفوعة إلى الأعلى على غرار أبيادي قارع الطبول الكبيرة . وعلى هذا فإنه من المحتمل جداً بأن هذه اليد المرفوعة الباقية في المشهد المكسور تعود لقارع على الطبل يتقدم العازف على الصنوج . هذا وبما أن هذا الأثر الذي نشره (بارنيت) يعود لمسلّة أورنامو ، لهذا فإن هذه المسلة تحتوي على جوقة من الموسيقيين الذين يعزفون على الطبل الكبير والصنوج اليدوية .

إن الرأي السائد في جميع الكتب المختصة هو أن أقدم مشهد للصنوج اليدوية يعود إلى العصر البابلي القديم (صورة رقم ٦٠) ، ولكن هذا الرأي قد أصبح باطلاً بسبب وجود الأثر المذكور أعلاه والذي يرجع في تاريخه إلى

231 — Subhi Anwar Rashid, ZANF, 1970.

232 — R.D. Barnett, Iraq XXII (1960) P. 172 ss.

عصر مؤسس سلالة أور الثالثة أورنامو (حوالي ٢٠٥٠ ق . م) . وفي هذا الأثر مشهد رجل يقرع على الصنوج بكلتا يديه (صورة رقم ٣٢) .

الآلات الهوائية

المزمار :

عثرت البعثة الأمريكية في نقر (٢٣٣) على دمية طينية لشخص جالس يعزف على المزمار (صورة رقم ٦٣) . ويعود زمن هذا الأثر إلى العصر السومري الحديث نظراً لأن زمن طبقة السكنى التي عثر فيها على هذا الأثر يعود إلى العصر السومري الحديث .

خلاصة :

ان الآثار التي جاءتنا من العصر السومري الحديث (٢١٠٠-١٩٥٠ ق م) قليلة ولا يمكن أن تمكس الحياة الموسيقية لقدامى العراقيين في هذا العصر الذي كان أحد ملوكه المشهورين - وهو شولكي - يفخر بأنه يجيد الغناء والعزف (٢٣٤) . ان الآلات الموسيقية التي استعملت في هذا العصر كانت معروفة ومستعملة في العصور الماضية مثل الكنارة والطبل الكبير والدف . أما الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة الآن فهي الصنوج البدوية (جنجانات) (صورة رقم ٣٢) . واننا لا نشك في أن اللقى الأثرية التي سيكشف عنها المستقبل سوف تزيد في معلوماتنا عن الحياة الموسيقية في العصر السومري الحديث .

233 — E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, Pl. 128, Nr. 5.

234 — VET. VI, No. 81 rev.; rev. 17.

جدول زمني رقم (٣)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
-------	-----------------------	------------------------

العصر السومري الحديث : حوالي ٢٠٥٠ - ١٩٥٠ ق. م

كوديا	٢١٤٤-٢١٢٤ ق. م
أورنامو	٢١١١-٢٠٩٤ ق. م
شولكي	٢٠٩٣-٢٠٤٦ ق. م
أمارسن	٢٠٤٥-٢٠٣٧ ق. م
شوسن	٢٠٣٦-٢٠٢٨ ق. م
إيبيسن	٢٠٢٧-٢٠٠٣ ق. م

الآلات الموسيقية في العصر البابلي القديم
(١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م)
الآلات الوترية

الجنك (harp) :

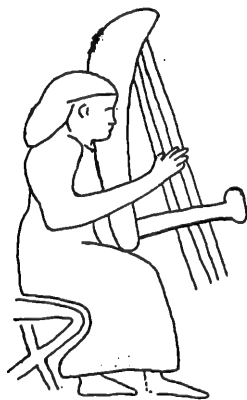
تعتمد معلوماتنا حول هذه الآلة الوترية من حيث الشكل والاستعمال والعزف على مجموعة من الألواح الطينية الصغيرة التي يرتقي زمنها إلى العصر البابلي القديم^(٢٣٥) والتي تحمل مشاهد بارزة لعازفين على هذه الآلة الوترية ، وهذه الآثار هي :

١ - لوح طيني من مدينة لارسا^(٢٣٦) الواقعة في جنوب العراق ، عليه

٢٣٥ - يعرف القسم الأول من العصر البابلي القديم بدور ايسن - لارسا ويعرف القسم الثاني منه بدور سلالة بابل الأولى أو سلالة حورابي .

236 — H.F. Lutz, A Larsa Plaque, University of California Publications in Semitic Philology IX, No. 10 (1931), P. 401ss Pl. II, 5; W. Stauder, HL^V, p. 40, fig. 25; R. Opificius, AT, P. 165 Pl. 19, Nr. 603.

مشهد بارز يمثل مجلس شراب تشترك فيه عازفة على آلة الجنك (harp) التي تضعها فوق ركبتيها بصورة عامودية وتسندها بكتفها الأيسر (صورة رقم ٣٣ وشكل ٤١) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ومحدب، ويتصل به في نهايته السفلى الساق الأفقي الذي يحمل الأوتار بحيث يكون معه زاوية حادة . ولهذا يسمى هذا النوع من الجنك باسم (الجنك ذو الزاوية Winkelharfe) . ويلاحظ أن الساق الذي يحمل الأوتار ينتهي ببرز أو انتفاخ يشبه رأس المسنار على غرار ما لاحظناه في الجنك السومرية . لقد ثبتت به أربعة أوتار بصورة مائلة تدلت نهاياتها إلى الأسفل ، وهذا أقدم مثال لتدلي الأوتار من الساق الذي يحملها . أما طريقة العزف فهي كما كانت في العصور القديمة أي بواسطة الأصابع . يبلغ ارتفاع هذا اللوح ٦٢ سم وعرضه ١٠ سم ويحتمل أن يكون في أمريكا .



(شكل ٤١)

٢ - لوح طيني صغير من بابل (٢٣٧) عثر عليه في أحد البيوت الواقعة في منطقة (المركز) وفي طبقة تعود إلى العصر البابلي القديم . يبلغ ارتفاع هذا اللوح ١١,٣ سم وعرضه ٥,٢ سم . يمثل مشهد هذا اللوح رجلاً واقفاً على منصة صغيرة ويمسك بالجنك أمام الكتف الأيسر (صورة رقم ٣٩) منظوراً إليها من الجانب . وهذا الأثر موجود في متحف برلين بالمانيا الديمقراطية.

٣ - لوحان طينيان معثرهما مجحول وموجودان في نيوهافن (٢٣٨) ارتفاع الأول ١١ سم والثاني ٩ سم ومشدهما مشابه لمشهد اللوح المتقدم .

٤ - القسم الأعلى من دمية طينية لامرأة تحمل آلة الجنك - منظوراً إليها من الجانب . عثر عليها في أحد البيوت في (المركز) ببابل (٢٣٩) ، في طبقة تعود للعصر البابلي القديم (صورة رقم ٤٠) . ونرى أن القسم الذي مثله الفنان من الآلة الموسيقية في هذا الأثر هو الساق الذي يحمل الأوتار حيث تشاهد في وسط الساق المحمول خطوط أفقية صغيرة ذات مسافات متقاربة يقصد بها الأوتار . وفي هذه الحالة يكون الصندوق الصوتي مستنداً على الكتف الأيسر والساق الحامل للأوتار في وضع عامودي أي تماماً بعكس وضعية (الشكل ٤١) . يبلغ الارتفاع ٤,٩ سم والعرض ٤,٥ سم . وهذه الدمية موجودة في متحف برلين بالمانيا الديمقراطية .

237 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, WVDOG, XLVII (1926) P. 11, Pl. 6 h; R. Opificius, AT, p. 128, Nr. 455.

238 — E.D. van Buren, CFBA, 213, 214, 1037, 1040, fig. 266, 267.

239 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 12, Pl. 6 i; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 592.

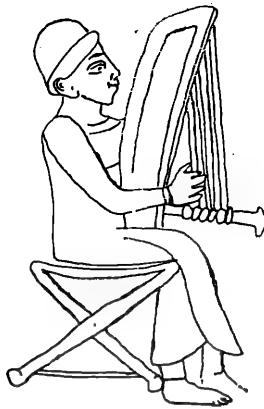
٥ - كسرة من لوح طيني مجهولة المعثر ربما تكون من مدينة اشجالي^(٢٤٠) وهي موجودة الآن في المتحف الوطني في كوبنهاغن (رقم ٩٨٠١). في هذه الكسرة بقايا امرأة جالسة بصورة جانبية باتجاه اليمين وهي تعزف على آلة الجنك الموجودة أمام صدرها . الصندوق الصوتي في وضع عامودي ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، والعزف بواسطة الأصابع مباشرة .

٦ - لوح طيني صغير من (أشنونا ؟)^(٢٤١) موجود في متحف اللوفر بباريس . يحمل هذا الأثر مشهداً بارزاً لرجل جالس يعزف على الآلة الوترية الجنك (صورة رقم ٣٤) . يحمل العازف هذه الآلة الموسيقية بصورة عامودية على ساقه ويسند بها بكتفه الأيسر (شكل ٤٢) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة عريض ، وتحديه قليل ، ويكون في نهايته السفلى الضيقة ، زاوية قائمة عند اتصاله بالساق الأفقي الحامل للأوتار الذي ينتهي كما في المثال (رقم ١) ببروز يشبه رأس المسبار . وعدد أوتار هذه الآلة هو ٧ أوتار لا تتدلى إلى الأسفل ، ويتم العزف عليها بواسطة الأصابع مباشرة (شكل ٤٢) .

٧ - لوح طيني صغير من تل أسمر (أشنونا ؟) موجود في متحف

240 — R. Opificius, AT, P. 163 s, Nr. 598, Pl. 19; M.T. Barrelet. FRM, P. 391, Nr. 775, Pl. LXXV.

241 — R. Dussaud, Les anciens Arts de l'Asie antérieure d'après les Fouilles récentes, in Revue de l'Art Ancien et Modern (1931), P. 9, fig. 1; W. Stauder, HLV, P. 40, fig. 26; W. Speiser, Vorderasiatische Kunst (1952) fig. 45; A. Parrot, Sumer, fig. 377; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 595.



(شكل ٤٢)

اللوfer (٢٤٢) بباريس ومشهده يشبه تماماً المشهد في اللوح المتقدم .

٨ - لوح طيني صغير موجود في المتحف العراقي (٢٤٣) يشبه تماماً في مشهده اللوح المتقدم .

٩ - لوح طيني صغير ربما يكون قد جاء من نفر وهو موجود في مدينة فلورنس بإيطاليا (٢٤٤) . يشبه في مشهده اللوح المتقدم .

نلاحظ من هذه الأمثلة ان العازف يحمل هذه الآلة بصورة عامودية على

242 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 594.

243 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 596.

244 — R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 597.

ساقه الأعلى بحيث يكون الساق الحامل للأوتار في وضع أفقي . وإلى جانب هذه الوضعية توجد عدة أمثلة ترينسا العازف وهو يتأبط الآلة الوترية تحت ابطه الأيسر . وهذه الأمثلة هي :

١ . لوح طيني من تل أسمر (اشنونا) (٢٤٥) اشتراه متحف اللوفر في سنة ١٩٣٠ عليه مشهد بارز لعازف على الآلة الوترية الجنك التي يتأبطها تحت ابطه الأيسر وهو في حالة الوقوف (انظر الشكل ٤٣ والصورة رقم ٣٥) . الصندوق الصوتي لهذه الآلة هو في وضع



(شكل ٤٣)

245 — Duchesne-Guillemin, la Harpe en Asie Occidentale ancienne, in RA XXXIV (1937), P. 40, fig. 10; R. Opificius, AT, P. 164, Nr. 600; A. Parrot, Sumer, fig. 359 A; M.T. Barrelet, FRM, P. 392, Pl. LXXV Nr. 777.

أفقي ، والساق الحامل للأوتار في وضع عامودي ، وهو خال من البروز أو الانتفاخ الشبيه برأس المسار . تحتوي هذه الآلة على (٧) سبعة أوتار مثبتة بصورة مائلة ولا تتدلى إلى الأسفل ، ويستعمل العازف في العزف عليها مضرباً صغيراً (ديثه) ، بعكس الأمثلة المتقدمة ، حيث يتم العزف بواسطة الأصابع مباشرة .

٢ - لوح طيني صغير مجهول المصدر وموجود في امستردام (٢٤٦) وهو يشبه في مشهدده مشهد اللوح المتقدم .

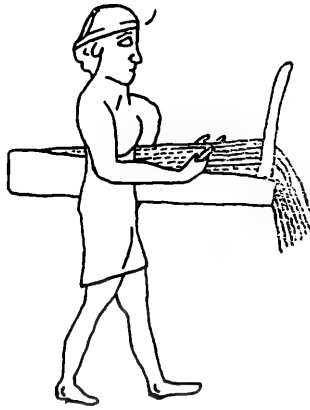
٣ - لوح طيني صغير دائري الشكل ، عثر عليه في مدينة نهر (٢٤٧) ، عليه مشهد بارز لعازف على الجناك (صورة رقم ٣٦ وشكل ٤٤) ، حيث يتأبط هذه الآلة تحت ابطه الأيسر . الصندوق الصوتي لهذه الآلة الوترية طويـل ومن مقدمته يخرج الساق الذي يحمل الأوتار بصورة مائلة قليلاً إلى الخارج . ويلاحظ أن الأوتار قد تدلت - بعد شدها على الساق العامودي - إلى الأسفل ويعزف العازف عليها بمضرب صغير .

٤ - لوح طيني مجهول المصدر ، اشتراه متحف اللوفر (٢٤٨) في سنة ١٩٤٩ ويحتوي على مشهد بارز لشخص يرقص على أنغام الآلة الوترية الجناك التي يتأبطها العازف تحت ابطه الأيسر (صورة رقم ٣٧) . الصندوق الصوتي مستطيل ويتصل عند مقدمته الساق الذي يحمل

246 — Van der Meer, Jaarbericht «Ex Oriente Lux» 12 (1951/52), P. 208, Pl. 45 e; R. Opificius, AT, P. 164, Nr. 601.

247 — L. Legrain, T.N, Pl. 17, Nr. 93; W. Stauder, HLV, P. 42, fig. 28; R. Opificius, P. 164, Nr. 599, F.W. Galpin, MS, Pl. VI, Nr. 4.

248 — M.T. Barrelet, FRM, P. 414, Nr. 828, Pl. LXXXIII.



(شكل ٤٤)

الأول بحيث يكونان زاوية منفرجة . الآلة في وضع أفقي ويعزف عليها العازف بواسطة مضرب صغير مسكه بين أصبعيه .

٥ - لوح طيني مجهول المصدر وموجود في متحف جنيف بسويسرا^(٢٤٩)، يشبه موضوعه موضوع الأثر المتقدم أي احتواءه على عازف على الكنارة ويقابله رجل يرقص .

٦ - لوح طيني صغير ربما يكون مصدره تل أسمر^(٢٥٠) وهو موجود في متحف اللوفر بباريس . يحتوي مشهده البارز على رجل جالس

249 — E. Sollberger, Les Musées de Genève (1952) fig. 4.

250 — A. Parrot, Summer, fig. 379; W. Stauder, HLV, P. 46, fig. 32; R. Opificius, AT, P. 163, Nr. 594; M.T. Barrelet, FRM, P. 392, Nr. 776, Pl. LXXV.

وهو يعزف على آلة الجنك التي يتأبطها تحت إبطه الأيسر (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) . صندوقها الصوتي مستطيل الشكل ، ويخرج منه عند المقدمة الساق الذي يحمل الأوتار بشكل مقوس نحو الأعلى ، وعند مسافة قليلة من نهايته العليا تتدل الأوتار إلى الأسفل . ويشاهد بين اصبعي الكف الأيمن للعازف مضرب صغير يستعمله في العزف على هذه الآلة الوترية . كما يشاهد تحت الذراع الأيمن للعازف النطاق الذي يساعده على حمل هذه الآلة الموسيقية . ان هذه الآلة تشبه إلى حد بعيد (الجنك المقوس bow-harp, Winkelharfe) سوى انها تكون في وضع أفقي عند العزف عليها ، وان العازف يستعمل المضرب الصغير بعكس الجنك السومري المقوس ، حيث تكون في وضع عامودي عند العزف عليها ، وان العازف لا يستعمل المضرب بل الأصابع مباشرة . ويقارن شتاودر^(٢٥١) هذه الآلة (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) مع آلة وترية نحتت على كسرة حجرية عثر عليها في بسايا^(٢٥٢) ومحفظة الآن في شيكاغو (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) ومع آلة وترية أخرى نحتت على لوح حجري عثر عليه في سوسا في جنوب ايران (شكل ٤٧) . ويرتقي زمن الأثر الأول إلى دور الانتقال من عصر جمدة نصر إلى عصر فجر السلالات الثاني ، ويرتقي زمن الأثر الآخر إلى عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق . م) . وبعد هذه المقارنة ينسب شتاودر الآلة الوترية الموجودة على اللوح الطيني من تل أسمر

251 — W. Stauder, HLV, P. 48.

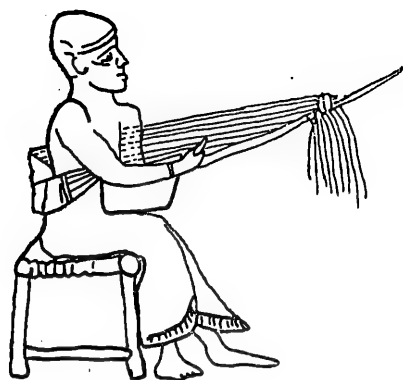
252 — H. Frankfort, The Art and Architecture of the ancient Orient, Pl. 11 a, W. Stauder, HLV, P. 48, fig. 33; F.W. Galpin, MS, Pl. V, Nr. 1, 2; A. Parrot, Assur, P. 301, fig. 374.

(صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) إلى إيران أو الهند لأن الأثر المعثور عليه في بسمايا (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) يعكس تأثيراً إيرانياً .
ونحن لا نؤيد رأي شتاودر هذا للأسباب التالية :

أ - ان انتقال أثر أجنبي ووصوله إلى العراق لا ينتج عنه حتماً تغيير في آلات العراق الموسيقية .

ب - ان أثر بسمايا يعود إلى عصر فجر السلالات الأول وأثر سوسا يعود إلى عصر فجر السلالات الثاني بينما يعود زمن اللوح الطيني من تل أسمر إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) أي ان الفرق الزمني بينها كبير جداً بحيث لا يمكن أن يحدث تأثير وتأثر. هذا بالإضافة إلى أنه لا توجد أمثلة لآثار عراقية تعود لعصور فجر السلالات عليها مشاهد آلات وترية (الجنك) فيها شبه بالآلات الموجودة على أثر بسمايا وسوسا حتى يقال أو يسلم بوجود تأثير إيراني على الآلات الموسيقية في العراق القديم واستمرار ذلك حتى العصر البابلي القديم .

ج - ان الآلات الوترية الموجودة على أثر بسمايا (صورة رقم ٤ وشكل ٤٦) وسوسا (شكل ٤٧) هي بدائية وتختلف عن الآلة الوترية الموجودة على اللوح الطيني من تل أسمر (صورة رقم ٣٨ وشكل ٤٥) ، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن تعود هذه الآلات الوترية الثلاث إلى فصيلة واحدة ، كما لا يعقل أن تكون الآلة المقلدة أرقى وأنضج من الآلة الأصلية بل العكس صحيح أي ان الآلة الأصلية يجب أن تكون أكثر رقياً وكلاً من الآلات المقلدة التي تكون بدائية ضعيفة .



(شکل ۴۵)



(شکل ۴۶)



(شكل ٤٧)

يقول شتاودر (٢٥٣) انه لما كانت الوضعية الأفقية للكنارة وطريقة العزف عليها بواسطة المضرب مما يميز الحياة الموسيقية للساميين الغربيين ، لهذا فإن آلة الجنك التي يعزف عليها بالمضرب وهي في وضع أفقي تعود أيضاً للساميين الغربيين . ويقول أيضاً انه لما كانت آلة « الجنك بشكل الزاوية » لم تكن موجودة في العراق قبل دخول الساميين الغربيين إليه ، لهذا فإنهم هم الذين نقلوا هذه الآلة وأدخلوها إلى العراق . ونحن لا نؤيد هذا الرأي ونقول انه ليس من الصحيح أن يفسر كل تغيير في آلة موسيقية بهجرة ومجيء قوم جديد إلى بلاد أخرى . هذا ومن المعروف ان العراق القديم كان المركز الحضاري الأول الذي شغق قبس حضارته إلى الأقطار المجاورة ، وان الابتكارات والتجديدات تنبع على الأكثر من المركز وليس من الأطراف التي يكون مستواها الحضاري في الواقع أدنى وأقل . فآلات كل من البدو والقبائل الافريقية والاسترالية الموسيقية هي بدائية وبسيطة ومحدودة بالنسبة للآلات الموسيقية السائدة في المدن ، كما أنها أقل تطوراً وتغييراً . لقد أطلعنا وتعرفنا في الفصول الماضية على مختلف الآلات الموسيقية التي كانت مستعملة في العراق

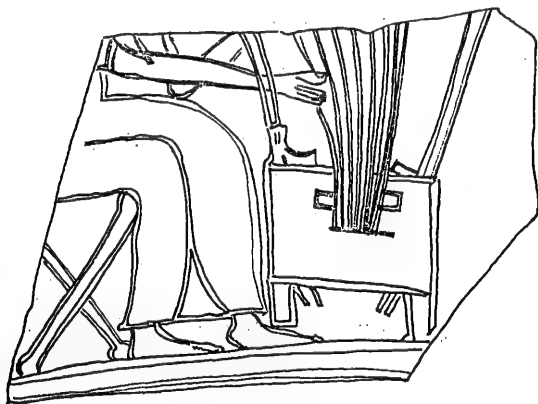
القديم ومن ضمنها آلة الجنك ووقفنا على التطورات التي طرأت على الآلات الموسيقية « تلك الآلات التي ان دلت على شيء فلنما تدل على أصلاتها العراقية واهتمام الملوك ورجال الدين وأفراد الشعب بها لأنها كانت تلعب دوراً هاماً في حياتهم الدينية بصورة خاصة . اننا لا نستكثر أو لا نستبعد عن سكان العراق القدماء اجراءهم تغييرات في آلة موسيقية ، من حيث الشكل أو طريقة العزف أو طريقة المسك عند العزف ، وهم الذين قدموا للعالم الكثير من الابتكارات والتجديدات في شتى النواحي .

الكنارة (Lyre) :

ان الآثار التي تعود للعصر البابلي القديم والتي تحتوي على مشاهد للكنارة هي :

- ١ - كسرة فخارية أظهرتها إلى النور تنقيبات الافرنسيين في مدينة لارسا (٢٥٤) ، موجودة في المتحف العراقي ، وقد رسم عليها بطريقة التحزيز مشهد عازف جالس يداعب أوتار كنارة كبيرة أمامه (صورة رقم ٤١ وشكل ٤٨) . وتحتوي هذه الكنارة على صندوق صوتي مستطيل الشكل مزود بأربعة أرجل ترتكز الآلة بواسطتها على الأرض ، وهو خال من أية زخرفة أو اضافة حيوانية لا في المقدمة ولا في الأعلى . يخرج من الصندوق الصوتي بصورة مائلة إلى الخارج الساقان الجانبيان بحيث تكون المسافة بينهما في الأعلى أبعد منها في الأسفل . ويظهر بوضوح في وسط الصندوق الصوتي (المشط) وهو عبارة عن شق صغير تتجمع عنده الأوتار وتمر خلاله إلى داخل الصندوق الصوتي . وتشاهد بوضوح (الفرس)

وهي عبارة عن قطعة خشبية صغيرة ترتكز عليها الأوتار قبل دخولها في (المشط) . وبسبب الكسر الموجود في القسم العلوي من هذه الآلة لا يمكن القول بشيء عن الساق العلوي الحامل للأوتار ، ولا عن طريقة تثبيت الأوتار عليه وعما إذا كانت تحتوي على ملاوي (مفاتيح) أم لا . يستعمل العازف أصابع يده اليمنى لمداعبة الأوتار وجسها ، أما أصابع اليد اليسرى - وهي مفقودة بسبب الكسر - فيمكننا أن نقول بأن العازف كان يضعها فوق القسم العلوي من الأوتار للتحكم في مسافاتهما من حيث الطول والقصر وبالتالي التحكم في درجة الصوت . وهذه الكنارة لا تختلف عن الكنارة السومرية التي تعرفنا عليها في عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) ، سوى ان صندوقها الصوتي لم يصنع بشكل ثور ولا يحتوي في مقدمته على رأس ثور ولا ينتصب فوق مقدمة الصندوق الصوتي تمثال حيوان .



(شكل ٤٨)

٢ - كسرة من لوح طيني من اشجالي (٢٥٥) يبلغ ارتفاعها حوالي ٥٦ سم وعرضها ٥٦ سم وتحتوي على مشهد بارز لم يبق منه إلا القسم الأسفل من كنارة كبيرة وعازفها (شكل ٤٩) . الصندوق الصوتي لهذه الكنارة مستطيل كبير ومزود باثنتين من الأرجل اللتين يرتكز بواسطتها على الأرض . وبلاحظ وجود ميلان نحو الخارج في مقدمة الصندوق الصوتي يبتدىء من فوق الرجل الأمامية بقليل، ولا يمكن القول فيما إذا كان الصندوق الصوتي يحمل في أعلى مقدمته رأس ثور أم لا ، وذلك بسبب الكسر الموجود في هذا الأثر . وفي وسط المسافة بين الجانب الأمامي والجانب الخلفي للصندوق الصوتي وعلى ارتفاع قليل من أسفل هذا الصندوق نشاهد فتحة مقوسة تمثل (المشط) الذي تمر منه الأوتار وفوق (المشط) مباشرة يوجد (الجسر) الذي ترتكز عليه الأوتار . تحتوي هذه الكنارة على عدد من الأوتار ثارة يحدده شناودر (٢٥٦) بـ (١١) وترأ وتارة بـ (١٢) وترأ ، ونفس الشيء ذكرته تلميذته هارتمان (٢٥٧) . أما أوبفيسوس « Opificius » (٢٥٨) فقد ذكرت بأن عدد أوتار هذه الكنارة هو (١٢) . ونحن نرى بأن هذه الآلة تحتوي على العدد الأخير من الأوتار . ومما يلفت النظر في هذا المشهد هو ان العازف قد وضع الكنارة بين ساقيه وهو في حالة الجلوس . ونظراً لفقدان القسم

255 — H. Frankfort, Progress of the Work of the Oriental Institute in Iraq 1934/35 (OICXX), fig. 72 b; W. Stauder. HLS, P. 50, fig. 45; R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591 ; H. Hartmann, MSK, P. 34, fig. 32.

256 — W. Stauder, HLS, P. 50.

257 — H. Hartmann, MSK, P. 34.

258 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591.

الأعلى فلا يمكننا أن نقول شيئاً عن طريقة العزف، ولكن بالاستناد والمقارنة بالمثال الأول المتقدم شرحه أعلاه، فإنه من الممكن أن يكون العازف قد داعب أوتار الكنارة بأصابعه أيضاً.

لقد أرخ شتاودر^(٢٥٩) هذه الآلة في دور فجر السلاسل الثالث أو بتعبير آخر دور سلالة أور الأولى (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م)، وجرت على هذا التاريخ - دون مناقشة - تلميذته هارتمان^(٢٦٠). ونحن نرى ان هذا التاريخ - سلالة أور الأولى - المقترح من قبل شتاودر لهذا الأثر هو غير صحيح، ولا يمكن الأخذ به للأسباب التالية :

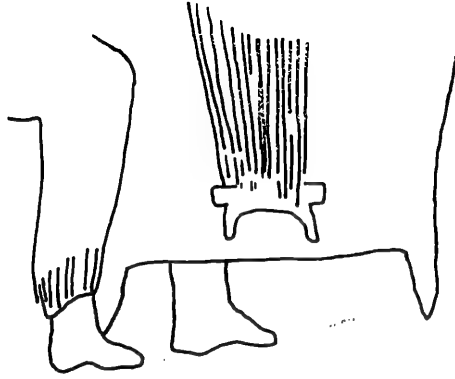
أ - لقد عثر على هذا الأثر في معبد يرجع تاريخه - استناداً الى الكتابات المسارية والآثار الأخرى التي وجدت فيه - إلى القسم الأول من الدور البابلي القديم أي عصر ايسن - لارسا . هذه الحقيقة الآتية معروفة لدى شتاودر ولكنه يبرر رأيه أعلاه بالعمور على أختام اسطوانية في نفس المعبد تعود لزمن أقدم من الدور البابلي القديم . وجوابنا على هذا القول هو أن الأختام الاسطوانية صغيرة الحجم ويمكن أن تنتقل بواسطة الحفر والردم من الطبقات السفلية القديمة إلى الطبقات العلوية المتأخرة وبالعكس . وعلى هذا فإن الطبقة التي يعثر فيها الختم هي ليست القول الفصل في تحديد زمنه بل ان موضوع الختم وطرازه الفني هو الذي يلعب الدور الأول في تحديد زمن الختم^(٢٦١).

259 — W. Stauder, HLS, P. 50.

260 — H. Hartmann, MSK, P. 34.

٢٦١ - الوقوف على تفصيلات أوفى في هذا الموضوع راجع ، الدكتور صبحي أنور وشين ، تاريخ الفن في العراق القديم ، الجزء الأول ، فن الأختام الاسطوانية ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٧ - ١٨ .

ب - ان الزي الذي يرتديه العازف لم يكن معروفاً في دور سلالة أور
الاولى . ان التاريخ الصحيح لهذا الأثر هو العصر البابلي القديم
(١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) ، وفي هذا العصر أيضاً أرخت
اوبيفسيوس « Opificius » (٢٦٢) هذا الأثر .



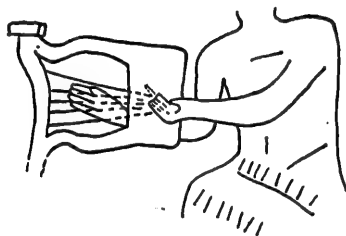
(شكل ٤٩)

٣ - كسرة من لوح طيني من أشجالي (٢٦٣) يحتوي على مشهد بارز لشخص
جالس يعزف على كمنارة صغيرة (صورة رقم ٤٣ وشكل ٥٠) .
الصندوق الصوتي لهذه الآلة مستطيل الشكل ، ويخرج منه بصورة
مائلة إلى الخارج قليلاً ساقان جانبيان في أعلاهما تقوس إلى الداخل

262 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 591.

263 — H. Frankfort, Fifth Preliminary Report of the Iraq Expedition, P. 96, fig. 74; W. Stauder, HLV, P. 5 ss, fig. 5.
Subhi Anwar Rashid, Sumer 23 (1967) P. 144 ss.

ثم إلى الخارج حتى يتصلا بالساق الحامل للأوتار والموازي للصندوق الصوتي والذي يحتوي بدوره على تقوس بسيط ، وينتهي ببروز صغير . أما نهاية الطرف الثاني من هذا الساق فهي مفقودة بسبب الكسر الموجود في الأثر . ويتوقع شتاودر (٢٦٤) وجود نفس البروز في النهاية الثانية ، وهو يقارن هذا البروز بما هو موجود في الكنارة الأغريقية . ان هذه الآلة تكون في وضع أفقي أثناء العزف ، ويستعمل عازفها المضرب الصغير ، أما أصابع اليد اليمنى فقد وضعها على الأوتار التي بلغ عددها (٥) خمسة . وتنزل هذه الأوتار من أعلى بصورة مائلة بحيث تضيق بينها المسافات كلما اقتربت من (الجسر) و (المشط) .



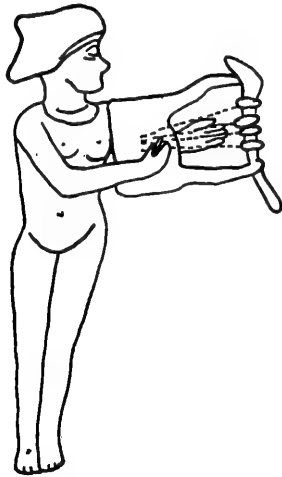
(شكل ٥٠)

٤ - لوح طيني مجهول المصدر ، موجود في متحف برلين (٢٦٥) ويحتوي

264 — W. Stauder, HLV, P. 14.

265 — A. Moortgat, Tammuz, P. 97, 5; B. Meissner, Babylonien und Assyrien, Bd. 1, P. 235, fig. 104; W. Stauder, HLV, P. 125, fig. 5; R. Opificius, AT, P. 159-160, Nr. 581 ; Subhi Anawr Rashid, Sumer 23 (1967), P. 144 ss.

على مشهد بارز لامرأة عارية تقف على منصة صغيرة ، وتعزف على كنانة صغيرة في وضع أفقي ومسندة بالكتف واليد اليسرى للعازفة التي أدارت برأسها إلى اليمين ، حيث تنظر إلى رجل يصاحبها في العزف على الدف (صورة رقم ٤٤ وشكل ٥١) . وشكل الآلة في هذا الأثر لا يختلف عن شكل الآلة الأثر المتقدم سوى ان الساق الحامل للأوتار لا يفتحي ببرز . وعدد أوتار هذه الكنانة هو (٤) أربعة أوتار استناداً إلى اللفائف الأربع العالقة في الساق الحامل للأوتار . وهنا أيضاً تستعمل العازفة المضرب الصغير الذي مسكته بين اصبعي يدها اليمنى ، أما أصابع اليد اليسرى فقد وضعتها - كما في المثال المتقدم - فوق الأوتار .



(شكل ٥١)

٥ - لوح طيني مكسور ومجهول المعثر ، موجود في متحف اللوفر (٢٦٦) الذي اشتراه في سنة ١٩١٤ (صورة رقم ٤٢) . يحمل هذا اللوح مشهداً بارزاً يشبه في الموضوع والوضعية مشهد الأثر المتقدم (صورة رقم ٤٤) فنشاهد فيه امرأة عارية تقف على منصة صغيرة ومنجحة إلى عازف يصاحبها في العزف على الدف . أما هي فإنها تعزف على الكنارة بنفس الوضعية والطريقة في المثال المتقدم . هذا وبسبب الكسر والتشويه الموجود في أعلى الأثر لا يمكن القول بشيء عن عدد الأوتار وأجزاء الكنارة الأخرى .

يرى شتاودر (٢٦٧) في الأمثلة الأخيرة (٣ و ٤) شكلاً جديداً للكنارة ويؤكد على الوضع الأفقي للآلة واستعمال المضرب في العزف عليها وينسب هذه الآلة بعد ذلك إلى الساميين الغربيين الرحل الذين جاؤوا من الصحراء السورية . لقد سبق لنا (٢٦٨) وأن ناقشنا رأي شتاودر بهذا الخصوص وأثبتنا عدم صحته وأوضحنا وجود هذا الشكل من الكنارة على ختم اسطواني يعود إلى العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق . م) وذلك في موضوع الكنارة في العصر الأكدي فيرجى الرجوع إليه للوقوف على التفاصيل .

العود (Lute) :

أظهرت التنقيبات التي جرت في مناطق مختلفة من العراق مجموعة من

266 — E. D. Van Buren, CFBA, No. 1130; M. Rutten, *Revue des Art Asiatiques* IX 1939) P. 223, fig. 18; R. Opificius, AT, P. 160, Nr. 582; M.T. Barrelet, FRM, P. 414, Nr. 827, Pl. LXXXII.

267 — W. Stauder, HLV, P. 18.

268 — Subhi Anwar Rashid, Summer 23 (1967) P. 144 ss.

الألواح الطينية التي تحمل مشهداً بارزاً للعزف على العود . ولقد وجدت هذه الآثار في طبقات تعود إلى العصر البابلي القديم (٢٦٩ - ١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق.م) استناداً إلى كتابات وآثار أخرى . أما المدن التي جاءت منها هذه الآثار فهي :

خفاجي :

جاء من هذا الموقع لوح طيني (٢٧٠) عليه مشهد بارز لرجل حليق الرأس وعاري الجسم ، يعزف على العود ذي العنق الطويل في الوقت الذي أثنى فيه ساقيه بحيث برزت الركبة إلى الخارج وتقارب القدمان . يحمل العازف العود أمام صدره بصورة أفقية ، وقد استعمل أصابع يده اليمنى في العزف بينما استعمل أصابع اليد اليسرى في الضغط على الأوتار وتغيير مسافاتهما . الصندوق الصوتي لهذه الآلة صغير وكروي تقريباً وله ساق أو عنق طويل .

وفي المتحف العراقي (٢٧١) لوح طيني قيل أنه من خفاجي أيضاً يحتوي على مشهد بارز يتكون من رجل جالس عاري الجسم ، وهو يتجه برأسه إلى

٢٦٩ - لقد سبق وأن عالجت موضوع الطبقات التي عثر فيها على مثل هذه الآثار في كثير من المدن العراقية القديمة وذلك عند مناقشتنا لآراء شتاودر بخصوص العود في العصر الأكدي ، يرجى مراجعة ذلك للوقوف على التفاصيل .

270 — E. A. Speiser, BASOR 68 Dez. (1937), P. 12, fig. 6; R. Opificius, AT, P. 126, Nr. 443; Subhi Anwar Rashid. Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1970) Z. Teil.

271 — Subhi Anwar Rashid, Hundert Jahr Berliner. Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie, und Urgeschichte (1970), Z. Teil.

جهة اليمين ويعزف على العود . يقف أمام العازف طلب وخلفه خنزير . الصندوق الصوتي للعود صغير ومدور وعنقه طويل ويعزف عليه في وضع أفقي . استعمل العازف أصابع يده اليمنى في مداعبة الأوتار ، أما أصابع اليد اليسرى فقد ضغط بها عند النهاية على الأوتار للتحكم في درجة الصوت .

أشجالي :

ظهر في هذا الموقع لوح طيني مكسور موجود في المتحف العراقي (٢٧٢) ، عليه عازف فاقد الرأس والقدمين . العازف عاري الجسم وقد أثنى ساقيه بحيث خرجت الركبتان إلى الخارج ، وهو يعزف على العود ذي الصندوق الصوتي المدور والعنق الطويل (صورة رقم ٤٩-) . اليد اليمنى موضوعة قرب الصندوق الصوتي ، أما اليسرى فهي غير واضحة بسبب الكسر والتشويه الذي أصاب الأثر في هذه الجهة .

نفر :

كان من جملة الآثار التي أظهرتها بعثة التنقيبات الأمريكية في نفر فيما قبل الحرب العالمية الأولى لوح طيني صغير (٢٧٣) يحتوي على مشهد بارز (صورة رقم ٤٥) يشبه موضوعه موضوع الأثر الذي ظهر في خفاجي والموجود في المتحف العراقي ، حيث يتألف موضوع المشهد من عازف جالس يعزف على العود ويقف أمامه كلب وخلفه خنزير .

٢٧٢ - انظر الهامش ٢٧١ .

٢٧٣ - انظر الهامش رقم ١٦٢ .

وفي التنقيبات الجديدة التي استؤنفت بعد الحرب العالمية الثانية ببضع سنوات ، عثر على لوح طيني^(٢٧٤) ينطبق مشهده تماماً على مشهد اللوح الطيني الذي عثر عليه في التنقيبات الأولى لدرجة انه من المرجح أن يكون اللوحان قد عملا من قالب واحد . أي أن هذا اللوح يحتوي على عازف على العود في حالة الجلوس وأمامه كلب وخلفه خنزير (صورة رقم ٤٧) . والآلة في وضع أفقي ، لها عنق طويل وصندوق صوتي صغير . ولا يمكن القول بشيء عن عدد الأوتار وعن طريقة العزف أي فيما لو تم بواسطة المضرِب أم الأصابع .

وفي تنقيبات الموسم الثالث لما بعد الحرب ، ظهر لوح طيني^(٢٧٥) موجود في المتحف العراقي (صورة رقم ٤٨) ، يحتوي مشهده البارز على رجل جالس ويحف به من الخلف خنزير ومن الأمام كلب . ويتوسط الرجل والكلب جسم يمكن اعتباره كرسيًا . الرجل في حالة الجلوس وقد مسك بيده اليمنى على شيء يشبه العود حيث له صندوق صوتي صغير ومسدور وعنق ، ومن المرجح ان الفنان قد مثله بهذا الوضع للدلالة على أنه يرقص ويلوح بآلته الموسيقية .

كيش :

يوجد في المتحف العراقي^(٢٧٦) لوحان طينيان صغيران على كل واحد

٢٧٤ - انظر الهامش رقم ١٧٩ .

275 — R. Opificius, AT, P. 159, Pl. 17 Nr. 579; Kunst aus Mesopotamien von der Früh Zeit bis zum Islam, P. 84, N. 112; Subhi Anwar Rashid, Hundert Jahr (1970) Z. Teil.

276 — Subhi Anwar Rashid, Auftreten der Laute und die Bergvölker, in, Hundert Jahr Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (1970) 2. Teil.

منها مشهد بارز لعازف على العود . العازف في اللوح الأول في حالة الوقوف
الاعتيادي وهو فاقد الرأس واليد اليسرى بسبب الكسر الذي أصاب اللوح ،
لهذا لم يبق من عنق العود إلا جزء صغير مع الصندوق الصوتي المدور .

أما اللوح الثاني فان عازف العود عليه في حالة الوقوف على منصة صغيرة
وقد أثنى ساقيه إلى الخارج وتقارب قدماه . الرأس والكف الأيسر للعازف
مفقودان . يسك العازف العود في وضع أفقي ويعزف عليه بواسطة أصابع
يده اليمنى .

ويوجد في متحف اللوفر (٢٧٧) لوحان طينيان عثر عليهما في كيش يمثلان
عازفاً على العود . اللوح الأول يحتوي على عازف واقف على منصة وقد أثنى
ساقيه إلى الخارج . أما اللوح الثاني فلم يبق من عازفه سوى القسم الأعلى
من جسمه .

لارسا :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في هذه المدينة القديمة لوحاً طينياً (٢٧٨)
موجوداً في متحف اللوفر بباريس يمثل مشهده البارز رجلاً متجهاً إلى اليمين
وهو يعزف على العود الذي مسكه بصورة أفقية (صورة رقم ٥١) . الآلة
ووضعية الأيدي لا تختلف عن الأمثلة المتقدمة .

ومن لارسا أيضاً ظهر لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر (٢٧٩) ،
يحتوي على مشهد بارز لعازفة على الدف وعازف على العود في أثناء الرقص

٢٧٧ - انظر الهامش رقم ٢٧٦ وكذلك :

R. Opificius, AT, P. 126 s, Nr. 445, 446.

278 — M.T. Barrelet, FRM, P. 312 s, Pl. LIV Nr. 572.

279 — M.T. Barrelet, FRM, P. 319-320, Pl. LVI Nr. 591.

(صورة رقم ٥٦) . مسك العازف عوده بوضع أفقي ، أما من حيث عدد الأوتار وطريقة العزف فلا يمكن القول بشيء . بسبب عدم وضوح ذلك في هذا الأثر .

تلو :

أظهرت تنقيبات الافرنسيين في تلو كسرة من لوح طيني موجودة في متحف اللوفر^(٢٨٠) (صورة رقم ٥٢ وشكل ٣٩) عليها القسم الأعلى من عازف على العود ذي العنق الطويل . مسك العازف آله بوضع أفقي وهو ينظر إلى اليمين . أصاب الكسر والتشويه اليد اليمنى وقسماً من الصندوق الصوتي للعود ، أما اليد اليسرى فقد وضعها العازف فوق الأوتار قرب نهاية العنق .

أور :

عثر المنقب الانكليزي (وولي) في الحي المعروف باسم مدينة إيسن-لارسا في أور على لوح طيني صغير موجود في المتحف العراقي^(٢٨١) ويحتوي على صورة بارزة لرجل واقف وقفة اعتيادية وقد مسك عوده في وضع أفقي . ولعدم وضوح الأثر وضوحاً كافياً لا يمكننا القول بشيء عن الأوتار وطريقة العزف .

نوزي :

يوجد في المتحف العراقي لوحان طينيان^(٢٨٢) يحمل كل واحد منها صورة

٢٨٠ - انظر الهامش رقم ١٩٣ ،

٢٨١ - انظر الهامش رقم ١٩٢ .

282 — R.F. Starr, Nuzi, P. 193, 417, 520, Pl. 100 A; R. Opificius, AT, P. 126-127, Nr. 444, 447.

عازف على العود وقد أثنى ساقيه الى الخارج ومسك آله بوضع أفقي (شكل ٢٤) . الآلة ووضعية اليدين لا تختلف عن الأمثلة المتقدمة . وقد عثر على أحد هذين اللوحين في بيت يعود زمنه الى العصر البابلي القديم (٢٨٣) .

بابل :

في المنطقة التي أطلق عليها المتقنون في بابل تسمية (المركز) تم حفر بيوت تعود للعصر البابلي القديم . وكان من جملة ما عثر عليه فيها ، ألواح طينية صغيرة تحمل صورة عازف على العود (٢٨٤) وقد وقف على منصة صغيرة وأثنى ساقيه الى الخارج .

ماري :

عثر البعثة الافرنسية في قصر ماري (٢٨٥) المشهور والذي يعود الى ملكها (زمريليم) المعاصر للملك البابلي حمورابي (١٧٢٨ - ١٦٨٦ ق. م) على لوحين طينيين صغيرين يحمل كل واحد منها صورة عازف عاري الجسم يعزف على العود (صورة رقم ٥٤) . يلاحظ ان العازف يمسك العود بوضعية يميل فيها عنق العود الى الأعلى .

اشترى المتحف العراقي (٢٨٦) في الثلاثينيات لوحاً طينياً مدور الشكل

283 — R. Opificius, AT, P. 20, Nr. 444.

284 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 11.

٢٨٥ - انظر الخامس رقم ١٩٨ .

286 — Böhl, Jaarbericht «Ex Oriente Lux» 8 (1942) P. 725 ss, Pl. 35.

يحمل مشهداً بارزاً يشارك فيه عازفان على العود وقد وقفا على منصة صغيرة وأثنى كل واحد منهما ساقيه الى الخارج (صورة رقم ٥٣) . وهنا أيضاً يستعمل العازف يده اليمنى للعزف واليد اليسرى للضغط على الأوتار وبالتالي التحكم في الصوت . ومسك العازف عوده في وضع أفقي وقد تدلى من نهاية عنق العود الى الأسفل ما يدل على الأوتار . ان مصدر هذا الأثر هو مدينة مارى التي عثر فيها على عدد كبير من أمثال هذا الأثر سوى انها تحمل مواضع أخرى . وتاريخ هذه الآثار هو العصر البابلي القديم استناداً الى تاريخ المنطقة والطبقة التي عثر فيها على هذه الآثار . وهذا الأثر يعزز تاريخ استعمال العود في العصر البابلي القديم .

وبالإضافة الى هذه الأمثلة التي ظهرت الى النور بواسطة التنقيبات ، فإنه توجد عدة دُمى وألواح طينية مجهولة المصدر (صورة رقم ٤٦) وصلت الى المتاحف عن طريق التهريب والشراء (٢٨٧) أو ظهرت بواسطة تنقيبات غير دقيقة ولم تلاحظ فيها الطبقات مثل سوسا (صورة رقم ٥٥) . وهي لا تختلف في الموضوع عن موضوع الألواح الطينية التي جاءتنا من المدن المذكورة أعلاه ألا وهو العازف على العود ذي العنق الطويل والصندوق الصوتي المدور . ونظراً لقوة التشابه بين جزئيات هذه الألواح المستخرجة بواسطة التنقيبات من طبقات تعود الى العصر البابلي القديم وبين الألواح المجهولة المصدر ، لذا فإنه ليس من الخطأ إرجاع تاريخ هذه الألواح في العصر البابلي القديم أيضاً .

٢٨٧ - الدكتور صبحي أنور رشيد ، الهامش ٢٧٦ و :

R. Opificius, AT, P. 128, Nr. 453.

: الدف

هناك عدد كبير من الألواح والدمى الطينية التي أظهرتها التنقيبات في مدن مختلفة من العراق ، والتي ترينا العزف على الدف من قبل نسوة عاريات (صورة رقم ٥٦ و ٥٧ و ٥٨) . وهناك بعض الأمثلة التي يكون فيها عازف الدف رجلاً . ويتضح من هذه الآثار ان العزف على الدف في العصر البابلي القديم كان يتم في وضعيتين : الأولى وفيها يمسك العازف الدف أمام صدره (صورة رقم ٥٨) ، وفي الثانية يمسك العازف الدف بيده اليسرى بعيداً عن الصدر أي في الجانب الأيسر أو الكتف الأيسر للعازف (صورة رقم ٥٧ و ٥٩) . ان الآثار التي تعكس لنا الوضعية الأولى قد جاءت من المدين الآتية : تلو (٢٨٨) أور (٢٨٩) ، والوركاء (٢٩٠) (صورة رقم ٥٨) . أما الآثار التي ترينا الوضعية الثانية فقد جاءت من : تلو (٢٩١) ، بابل (٢٩٢) ، نقر (٢٩٣) ، وماري (٢٩٤) (صورة رقم ٥٧ و ٥٩ وشكل ٥٢) .

-
- 288 — M.T. Barrelet, FRM, P. 251 ss, Pl. XXXIII-XXXV.
 289 — C.L. Woolley, Ant. J. 5 (1925), Pl. 8, 1.
 290 — Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 17, Nr. 256, Pl. 22 Nr. 324.
 291 — A. Parrot, Tello, P. 242, 40 fig. 49 b, 244, 4e ; M.T. Barrelet, FRM, Pl. XXXV, Nr. 368.
 292 — O. Reuther, WVDOG XLVII, P. 11 Pl. 6 k.
 293 — B. Meissner, Die babylonischen Kleinplastiken (1934), Pl. 7, A 50, D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I (OIP LXXVIII) Pl. 125, Nr. 12.
 294 — A. Parrot, Le Temple d'Ishtar, P. 204; A. Parrot, Le Palais III, P. 71, fig. 56, Pl. 29, 990, 761.

ان أغلب الآثار تزينها العزف المنفرد على الدف « ولكن هنالك بعض القطع التي نشاهد فيها مشهد عزف يشترك فيه الدف مع آلة موسيقية أخرى. ففي لوح طيني مجهول المصدر وموجود في متحف برلين (٢٩٥) (صورة رقم ٤٤) يصاحب عازف الدف الذي مثل بوضعية تقارب من الجلوس على الأرض - للدلالة على الرقص - عازفة على الكنارة . ونفس الموضوع نشاهده على لوح طيني موجود في متحف اللوفر (٢٩٦) ببباريس . هذا وان الدف لم



(شكل ٥٢)

٢٩٥ - انظر الهامش رقم ٢٦٤ .

٢٩٦ - انظر الهامش رقم ٢٦٥ .

يقصر على مصاحبة الكنارة في العزف ، بل هناك أثر في متحف
الوفا (٢٩٧) برينا ثنائي الدف والعود (صورة رقم ٥٦) وقد مثل الفنان
العازفين في حالة الانطلاق والرقص نتيجة تأثير الموسيقى فيهم .

الصنوج اليدوية (Cymbals) :

سبق وان ذكرنا عند الكلام حول الصنوج اليدوية في العصر السومري
الحديث وجود لوح طيني جاءنا من مدينة لارسا (٢٩٨) وعليه مشهد بارز يجمع
بين العزف والملاكمة . ففي اليمين تجلس امرأة وتضرب الصنوج التي حملتها
في اليدين الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٦٠) .

النقاريه Kettel-drum (الطبل الكأس) :

في اللوح الطيني المتقدم الذكر (صورة رقم ٦٠) يوجد رجل واقف ،
يقابل المرأة الجلاسة - التي تفرع الصنوج - يقوم بالقرع على الطبل الذي
يتوسط العازفين بكلتا يديه . وآلة القرع المثلة في هذا الأثر تشبه الكأس
الكبير ولها كعب . ويعتبر هذا الأثر في الوقت الحاضر أقدم أثر برينا
استعمال هذا الشكل من الطبول .

الآلات الهوائية

القرن (Horn) :

يتضح استعمال هذه الآلة الهوائية في رسم جداري تابع لقصر ماري

٢٩٧ - انظر الهامش رقم ٢٧٨ .

٢٩٨ - انظر الهامش رقم ٢٣٢ .

المشهور والذي يرتقي تاريخه إلى العصر البابلي القديم (٢٩٩) ، حيث نرى رجلاً ملتجياً يمسك بيده المرفوعة للأعلى قرناً (صورة رقم ٦٤) . ويقف نافخ القرن العاري الجسم خلف رجل ملتج ، في عنقه قلادة يتدلى من وسطها قرص متوسط . وارتدى هذا الشخص لباساً يكشف عن كتفه الأيمن وله حاشية مؤلفة من عدة قطع صغيرة ذات نهاية مقوسة . ويمد هذا الشخص يده اليمنى بصورة مرفوعة الى الأمام إشارة للاحترام أو التحية . ومن المحتمل جداً أن يمثل هذا الرجل شخصية رسمية ذات منزلة عالية وأن نافخ القرن يعلن عن هذه الشخصية .

ويذكرنا نافخ القرن هذا بتمثالين حجريين يرجعان في زمنهما إلى عصر فجر السلاط الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) عثر عليهما في معبد عشتار في ماري (٣٠٠) أيضاً . ويحمل كل شخص قرنه باليد اليسرى (صورة رقم ٢٠) . هذا وإن القرن لم يستعمل إلا للدناء وتضخيم الصوت كما كان يستعمل كوسيلة للإعلام الرسمي في بعض الحالات ، حيث يسير نافخ القرن في طرقات المدينة لإبلاغ المواطنين بأمر مهم . ومن هذه الحالات ضياع الختم الاسطواني للتاجر (٣٠١) .

المزمار المزدوج (double-pipe) :

عثرت البعثة الأفرنسية في لارسا (سنكرة) (٣٠٢) على دمية طينية لقرد جالس القرفصاء ، وهو يعزف على مزمار مزدوج (صورة رقم ٦٢) .

299 — A. Parrot, Assur, P. 308, fig. 389.

300 — A. Parrot, Assur. P. 308, fig. 390.

301 — F. Ali, Sumer 20 (1964).

302 — A. Parrot, Assur, P. 307 fig. 387.

لقد أُرِخ منقب المدينة المذكورة بارو (٣٠٣) هذا الأثر في بداية الألف الثاني قبل الميلاد . أما بارليه (٣٠٤) فقد أرخته - مع علامة استفهام - في الزمن المحصور بين بداية الألف الأول ونهاية العصر البابلي الحديث في ٥٣٩ ق م - ونحن نؤرخ هذا الأثر في العصر البابلي القديم استناداً إلى شيوع جلسة القرفصاء للقردة وغيرها في مشاهد الأختام الاسطوانية المائدة إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) .

خلاصة :

استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر يمكن القول بأن الآلات الموسيقية التي عزف عليها القوم في العصر البابلي القديم (١٩٥٠-١٥٣٠ ق م) هي :

- ١ - الجنك .
- ٢ - الكنارة .
- ٣ - العود .
- ٤ - الدف .
- ٥ - الصنوج .
- ٦ - النقارية (الطبل الكأس) .
- ٧ - القرن .
- ٨ - المزمار المزودج .

لقد كانت هذه الآلات الموسيقية مستعملة في العصور السابقة ما عدا (الجنك ذات الزاوية) والنقارية (الطبل الكأس) حيث ظهرت لأول مرة

303 — A. Parrot, Assur, P. 307.

304 — M.T. Barrelet, FRM, P. 324, Nr. 606, Pl. LVII.

في العصر البابلي القديم . فبالنسبة للجنك نلاحظ اختفاء الشكل القديم وهو الشكل المقوس أو الزورقي وشاع بدل ذلك استعمال الجنك ذات الزاوية ، حيث يتصل بالصندوق الصوتي - الذي أصبح شكله الآن مستطيلاً - الساق الحامل للأوتار والذي يكون معه زاوية غالباً ما تكون قائمة ، بعكس الجنك السومرية حيث يخرج ساقها الحامل للأوتار من الصندوق الصوتي بصورة تدريجية ويمتد إلى الأعلى بهيئة قوس بسيط . وترينا القطع الأثرية طريقتين للعزف على الجنك البابلي : الأولى ويضع فيها العازف آله على ساقه ويسندها بكفه الأيسر بحيث يكون الساق الحامل للأوتار في الأسفل وفي وضع أفقي ، بينما يكون الصندوق الصوتي في وضع عامودي من أعلى إلى أسفل ، ويستعمل العازف أصابعه مباشرة في مداعبة أوتار هذه الآلة (صورة رقم ٣٣ - ٣٤ وشكل ٤١ و ٤٢) . وفي الطريقة الثانية يتأبط العازف آله تحت ابطة الأيسر بحيث يكون الساق الحامل للأوتار عامودياً من أعلى إلى أسفل ويكون الصندوق الصوتي في وضع أفقي ، ويكون العزف بواسطة المضراب الصغير الذي ظهر استعماله في هذا العصر (صورة رقم ٣٥ ، ٣٨ وشكل ٤٣ ، ٤٥) . وبالإضافة إلى هاتين الطريقتين هنالك بعض الآثار التي ترينا آلة الجنك وهي محمولة فوق كنف العازف (صورة رقم ٣٩ ، ٤٠).

أما الكنارة فقد أظهرت لها الآثار المعروفة الآن ، شكلين في العصر البابلي القديم : الأول ويمثل كنارة كبيرة تستقر على الأرض بواسطة قوائم لها . وهي تحتوي على صندوق صوتي مستطيل الشكل كبير لا يشبه الحيوان ولا ينتصب فوق مقدمته حيوان أي بعكس الكنارة في العصور الماضية ، ويكون العزف عليها بواسطة الاصبع مباشرة (صورة رقم ٤١ وشكل ٤٨ و ٤٩) . والثاني يمثل كنارة صغيرة تحمل باليد ويكون وضعها أفقياً أثناء العزف عليها . ويحتوي ساقها الجانبيان على قوس نحو الداخل والخارج

وذلك قرب منطقة اتصالهما بالساق الأفقي الحامل للأوتار ، ويكون العزف على هذه الآلة بواسطة المضرب الصغير (صورة رقم ٤٢ ، ٤٤) وشكل ٥٠ (٥١) .

إن استعمال المضرب (Plektrum) في العزف على بعض الآلات الوترية هو من الأشياء المهمة التي ظهرت لأول مرة في العصر البابلي القديم . وبواسطته أصبح بالإمكان اخراج أصوات عالية قوية تختلف ولا شك عن تلك التي تخرج بواسطة جرس الأصابع للوتر . وظهور استعمال المضرب أدى إلى حدوث تغيير في مسك الآلة أثناء العزف لأن استعماله يتطلب من العازف مسك آله الوترية بوضع أفقي أو مائل . ونحن نخالف رأي شتاودر الذي سبق وإن ناقشناه ، والذي يفسر كل شيء جديد مستحدث على أساس عرقي أو على أساس الانتقال والهجرة . فهو ينسب ظهور الكنتارة اليدوية الصغيرة التي يعزف عليها وهي في وضع أفقي وكذلك استعمال المضرب إلى الساميين الغربيين الذين دخلوا إلى العراق . ونحن لا نستبعد مطلقاً استعمال المضرب في العزف على الآلات الوترية قبل العصر البابلي القديم لأنه ليس من المعقول أن يظل موسيقيو العراق القديم يمارسون العزف على الآلات الوترية ما يزيد على الألفي سنة دون أن يأتوا على فكرة استعمال المضرب بدلاً من الاصبع . إن عدم وجود آثار عراقية في الوقت الحاضر ترينا استعمال المضرب في العصور السابقة للعصر البابلي القديم لا يمنع مطلقاً وجود واستعمال المضرب في هذه العصور القديمة ، خاصة وإن أثر بسمايا (صورة رقم ٤ ، وشكل ٤٦) يحتوي على مشهد عزف يستعمل فيه المضرب . ويعود هذا الأثر ذو الطابع غير العراقي إلى عصر فجر السلالات الأول أي بعد نهاية عصر جمدة نصر .

ومن الآلات الوترية التي ظهرت بكثرة في العصر البابلي القديم هو العود ذو العنق الطويل . وهذا العود موجود على آثار جاءت من مدن رئيسية

في بلاد ما بين النهرين مثل : أور ، لارسا ، تنو ، نقر ، بابل ، كيش ، أشبالي ، خفاجي ، نوزي ، وماري . هذا بالإضافة إلى الآثار المجهولة المعثر . وبدل هذا الانتشار في أنحاء عديدة من العراق على شيوخ العود واحتلاله مركزاً محبباً ومفضلاً بين الآلات الموسيقية الأخرى . وقد استعمل العود - شأنه شأن الجنب - بصورة منفردة أو بمصاحبة الدف ، وكان وضعه عند العزف أفقياً ومستقيماً ، وأما العازف فيكون جالساً أو واقفاً وقفة اعتيادية أو واقفاً فوق منصة صغيرة وقد أذى ساقه إلى الخارج للدلالة على الرقص . يحتوي العود البابلي القديم على صندوق صوتي مدور صغير يخرج منه عنق أو ساق طويل . وظل هذا الشكل للعود العراقي الصميم - كما نرى في الفصول القادمة - الشكل السائد حتى أواخر الأدوار التاريخية في العراق القديم . ان وجود العود في العصر البابلي القديم وشيوع استعماله في مدن واقعة في بلاد سومر و أكد وبابل يدحض نظرية شتاودر التي سبق وان أثبتنا بطلانها عند كلامنا عن العود في العصر الأكدي .

وفي العصر البابلي القديم استجذت طريقة في القرع على الدف وذلك بأن يمسك العازف الدف بيده اليسرى وإلى خارج الجانب الأيسر أو فوق الكتف الأيسر . وقد استعملت هذه الطريقة جنباً إلى جنب مع الطريقة القديمة التي كانت مألوفة قبل هذا العصر وفيها يمسك العازف الدف أمام صدره :

ولأول مرة يظهر في العصر البابلي القديم طبل كبير بشكل الكأس وله كعب أو قاعدة مستوية وهو ما يسمى بالنقارية . ونحن لا نشك في وجود الطبل الكبير المدور في هذا العصر طالما ان هذا الطبل - استناداً إلى النصوص السامرية - كان من الآلات الموسيقية الملزمة للمعبد منذ العصر السومري الحديث .

ان أغلب النصوص السامرية التي لها علاقة بالحياة الموسيقية في العراق

القديم تعود إلى العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) وهي تدل على دور الموسيقى في حياة البابليين وتقدم صورة عن هذا الموضوع تكلل الصورة التي تقدمها الآثار الأخرى المحتوية على رسوم أو مشاهد لمختلف الآلات الموسيقية التي استعملت في هذا العصر . ونحن لا نشك مطلقاً في استعمال البابليين آلات موسيقية لم يرد لها شرح في هذا الفصل بالنظر لعدم وجودها في الوقت الحاضر ، وإن تنقيبات وأبحاث المستقبل سوف تكشف عنها .

مجدول زمني رقم (٤)

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

ايسن - لارسا :

ملوك ايسن	ملوك لارسا
ايشي ايرا (١٩٢٧-١٩٥٩)	نابلانوم (١٩٥٠-١٩٦٠)
شواليشو (١٩١٧-١٩٢٦)	أي ميسوم (١٩١٢-١٩٣٩)
ايددين داكان (١٨٩٦-١٩١٦)	ساموم (١٨٧٧-١٩١١)
ايشمدا كان (١٨٧٦-١٨٩٥)	
ليبت عشتار (١٨٦٥-١٨٧٥)	زابايا (١٨٦٨-١٨٧٦)
أور نينورتا (١٨٣٧-١٨٦٤)	كونكونوم (١٨٤١-١٨٦٧)
	ابيسرة (١٨٣٠-١٨٤٠)
بورسن (١٨١٦-١٨٣٦)	سومو ايلو (١٨٠١-١٨٢٩)
ليبيت انليل (١٨١١-١٨١٥)	
ايرا ايمتي (١٨٠٤-١٨١٠)	
انليل باني (١٧٨٠-١٨٠٣)	نورادد (١٧٨٥-١٨٠٠)
زامبيا (١٧٧٧-١٧٧٩)	سن ايد ديتام (١٧٧٩-١٧٨٤)
ابتريشا (١٧٧٣-١٧٧٦)	سن اريبيام (١٧٧٧-١٧٧٨)
أور دو كوكا (١٧٦٩-١٧٧٢)	سن ايشيام (١٧٧٢-١٧٧٦)
سن ماجر (١٧٥٨-١٧٦٨)	زيلي أدد (١٧٧١-٠٠٠٠)
دامك ايليشو (١٧٣٥-١٧٥٧)	واراد سن (١٧٥٩-١٧٧٠)
	ريم سن (١٦٩٨-١٧٥٨)

جدول زمني رقم (۵)

العصر	التسلسل الزمني المتوسط
-------	------------------------

ايسن - لارسا :

ملوك ايسن	ملوك لارسا
ايشي ايرا (١٩٨٥-٢٠١٧)	نابلانوم (٢٠٠٥-٢٠٢٥)
شوابيليشو (١٩٧٥-١٩٨٤)	اميوزوم (١٩٧٧-٢٠٠٤)
ايددين داکان (١٧٥٤-١٧٩٤)	سامي أوم (١٩٤٢-١٩٧٦)
ايشمداکان (١٩٣٥-١٩٥٣)	زاجايا (١٩٣٣-١٩٤١)
ليبت عشتار (١٩٢٤-١٩٣٤)	كوننكونوم (١٩٠٦-١٩٣٢)
أورنينورتا (١٨٩٦-١٩٢٣)	آبيسارة (١٨٩٥-١٩٠٥)
بورسن (١٨٧٤-١٨٩٥)	سوموال (١٨٦٦-١٨٩٤)
ليبت انليل (١٨٦٩-١٨٧٣)	نوادد (١٨٥٠-١٨٦٥)
انليل باقي (١٨٣٧-١٨٦٠)	سن ايد دينام (١٨٤٣-١٨٤٩)
زامبيا	سن اريپام
ايتريشا	سن ايقشيام
سن ماجر (١٨١٧-١٨٢٧)	واراد سن (١٨٢٣-١٨٣٤)
	ريم سن (١٧٦٣-١٨٢٢)

جدول زمني رقم (٦)

العصر	التسلسل الزمني القصير	التسلسل الزمني المتوسط
ملوك بابل		
سلالة بابل الأولى :		
سومو آبوم	(١٨٣٠-١٨١٧ ق. م)	(١٨٩٤-١٨٨١ ق. م)
سومو لال	(١٨١٦-١٧٨١ ق. م)	(١٨٨٠-١٨٤٥ ق. م)
سايب أوم	(١٧٨٠-١٧٦٧ ق. م)	(١٨٤٤-١٨٣١ ق. م)
آبيل سن	(١٧٦٦-١٧٤٩ ق. م)	(١٨٣٠-١٨١٣ ق. م)
سن موبلط	(١٧٤٨-١٧٣٩ ق. م)	(١٨١٢-١٧٩٣ ق. م)
حمورابي	(١٧٣٨-١٦٨٦ ق. م)	(١٧٩٢-١٧٥٠ ق. م)
سامسو ايلونا	(١٦٨٥-١٦٤٨ ق. م)	(١٧٤٩-١٧١٢ ق. م)
آبي اشوخ	(١٦٤٧-١٦٢٠ ق. م)	(١٧١١-١٦٨٤ ق. م)
أميديتانا	(١٦١٩-١٥٨٣ ق. م)	(١٦٨٣-١٦٤٧ ق. م)
أميصادوقا	(١٥٨٢-١٥٦٢ ق. م)	(١٦٤٦-١٦٢٦ ق. م)
سامسوديتانا	(١٥٦١-١٥٣٠ ق. م)	(١٦٢٥-١٥٩٤ ق. م)

الآلات الموسيقية في العصر الكشي

(القرن الخامس عشر - القرن الثاني عشر ق. م)

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

كان من جملة الآثار التي نقلها أحد الملوك العيلاميين في القرن الثاني عشر قبل الميلاد إلى سوسا (السويس) عاصمة بلاد عيلام ، بعض ما يسمى بأحجار الحدود (كودورو) التي تحمل رموزاً للآلهة وكتابة مسبارية تتضمن ديباجة اهداء أو اقطاع بعض الأراضي . وتحمل إحدى أحجار الحدود هذه والموجودة في متحف اللوفر (٣٠٥) مشهداً منحوتاً بالنحت البارز يمثل إلهة جالسة وفي حضرتها يقف الملك مليشيوخو (مليشيباك الثاني ١١٩١ - ١١٧٧ ق . م) الذي يقود ابنته لتقديمها إلى الآلهة (ننا) . وتحمل ابنة

الملك في هذا المشهد الجنك على صدرها وكنفها الأيسر (صورة رقم ٦٨) .
 وكل ما يمكن قوله عن هذه الآلة ان صندوقها الصوتي رفيع طويل ويبرز
 بمسافة قليلة عن نقطة اتصاله بالساق الحامل للأوتار الذي يكون معه زاوية
 قائمة (صورة رقم ٦٨) . وهذه الآلة تشبه آلة أخرى من العصر البابلي
 القديم (شكل ٤١) . ويدل هذا المشهد على منزلة الموسيقى إذ ان ابنة
 الملك تعزف على آلة موسيقية وتحملها معها عند مشيها بين يدي الآلهة .
 وأهمية الموسيقى ورجالها تتضح من نص مسباري ورد فيه ان أطباء أحد
 الملوك الكيشيين (القرن الرابع عشر ق. م) كانوا يقدمون له التقارير الطبية
 عن الحالة الصحية لبعض الموسيقيين (٣٠٦) والمغنين والمغنيات .

كما وتوجد طبعة ختم اسطواني من نوزي يعود للقرن الرابع عشر قبل
 الميلاد عليها مشهد لهذه الآلة أيضاً (انظر بوراد AASOR 241 صورة ٧١١
 وصفحة ٥٨ و ١١٦) .

الكنارة (Lyre) :

يوجد بمتحف اللوفر بباريس ختم اسطواني (٣٠٧) يعود للملك الكشي
 (كوريكالزو) (٣٠٨) نقش عليه مشهد لعازفين : الأول يعزف على العود ذي
 العنق الطويل والثاني يعزف على آلة مستطيلة الشكل اعتبرها (توماس

306 — H. Schmökel, Kulturgeschichte des Alten Orient, Stuttgart (1961) P. 192, 232.

307 — Thomas Beran, AfO 18 (1957/58) P. 264, fig. 7.

٣٠٨ - هناك كوريكالزو الأول الذي حكم في حدود (١٣٨٠ ق. م) وكوريكالزو الثاني
 الذي حكم في حدود (١٣٤٣ - ١٣٢١ ق. م) ولا يعرف الى أي واحد منها
 يعود هذا الختم .

بيران (٣٠٩) وشتاودر (٣١٠) كنارة يدوية (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) .
أما (كلامير) (٣١١) فقد خالفها في هذا الرأي واعتبر الآلة دفاً مربعاً . ان
صورة الآلة الموسيقية الموجودة في هذا الحتم توحى بكون هذه الآلة هي
كنارة وليست دفاً (شكل ٣٥) .

وفي مدينة الوركاء عثر على لوح طيني (٣١٢) صغير ذو مشهد بارز يمثل
عازفين : الأول يعزف على العود والثاني على آلة مستطيلة الشكل . اعتبرتها
(تسيجلر) (٣١٣) دفاً . أما شتاودر (٣١٤) فقد وصفها وأعاد رسمها على
أساس انها كنارة يدوية صغيرة ، وتكون في وضع عامودي أثناء العزف
عليها (صورة رقم ٦٦ وشكل ٣٦) . ونحن نميل إلى رأي شتاودر لأن في
صورة هذه الآلة - التي شاهدها شخصياً ودرسنا الأثر الذي يحملها في
المتحف العراقي - ما يدل على كونها كنارة وليس دفاً . لقد أرخت
(تسيجلر) هذا الأثر في العصر البابلي الحديث (٣١٥) استناداً إلى قلة أو ضعف
بروز المشهد عن سطح اللوح وإلى أزياء العازفين . وهذا تاريخ خاطيء للأثر
لا يمكننا قبوله ، ونرى ان هذا الأثر يعود إلى العصر الكوشي وعلى الأكثر
إلى عهد الملك كوريكالزو (القرن الرابع عشر ق . م) وذلك للأسباب
الآتية :

309 — T. Beran, AfO 18 (1957/58) P. 264.

310 — W. Stauder, HLV, P. 25 s, fig. 15.

311 — P. Calmeyer, BJV 6 (1966), P. 99.

312 — Charlotte Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 20
Nr. 307.

313 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, P. 88.

314 — W. Stauder, HLV, P. 26, 32, fig. 15, 20 b.

315 — Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, P. 173.

أ - وجود ختم اسطواني يعود الى الملك كوريكالزو يشبه في موضوعه وآلاته الموسيقية (صورة رقم ٦٥) موضوع اللوح الطيني موضوع البحث (صورة رقم ٦٦) . ولقد فات هذا الختم على (تسجلر) ولم تكن تعرفه بدليل عدم ذكرها له وعدم مقارنة لوح الوركاء معه .

ب- لا يوجد لغاية الآن أثر يربنا العود في العصر البابلي الحديث ولكن دراستنا لهذه الآلة في عصور مختلفة جعلتنا نتوصل إلى نتيجة تتعلق بوضعية مسك العود واتخاذها أساساً في تحديد عصر الآلة . ففي العصر البابلي القديم يسك العازف عوده بحيث يكون العنق أو الساق أفقياً مستقيماً (صورة رقم ٤٩ ، ٥٢) . وفي العصر اللاحق (العصر الكشي) يكون عنق العود في وضع مائل إلى الأعلى (صورة رقم ٦٥ ، ٦٧) . أما في العصر السلوقي (٣١٢ - ١٣٥ ق . م) فقد انعكست الآلة أي أن عنق العود أصبح عند العزف عليه في وضع مائل إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٧) . وفي الأثر موضوع البحث نشاهد ان وضعية العود مائلة إلى الأعلى كذلك الوضعية التي سادت منذ العصر الكشي في العراق .

ج - ان تسريحة شعر عازف العود كانت شائعة في العصر الكشي ومن ميزاته .

د - ان طريقة اتصال الرأس بالجسم دون إبراز الرقبة هي مزية من أساليب الفنان الكشي ويتضح ذلك بصورة خاصة في الرسوم الجدارية للملك (كوريكالزو) التي عثرت عليها بعثة مديرية الآثار

العراقية في مدينة (عقر قوف) (١٣١٦) . وهذه الطريقة نجدها واضحة في اللوح الطيني موضوع البحث ، الأمر الذي يجعل تاريخه في العصر الكوشي وليس البابلي الحديث أمراً صحيحاً له ما يبرزه ويدعمه .

وبخصوص هذه الكنارة اليدوية الصغيرة يقول شتاودر (١٣١٧) ان هذا الشكل من الكنارة قد تطور بصورة مستقلة عن الكنارة السومرية وان شعباً غير سومريين قد استخدموا هذه الكنارة . ثم يتساءل شتاودر عن هذه الشعوب ويقول ان الاجابة عن ذلك نجدها في المدن التي أظهرت لنا آثاراً تحتوي على صور هذه الآلة . فيبدأ باستعراض هذه المدن وآثارها المتعلقة بالموضوع وبعضها مدن تقع في بلاد الأناضول والبعض الآخر في سوريا والعراق . وبعد ذلك يتوصل إلى أن موطن هذه الآلة هو لدى الحيشيين والخوريين والكاشيين أي سكان الجبال الآريين الذين ساءوا منذ منتصف الألف الثاني قبل الميلاد وتحكوا في مصير وتاريخ العراق القديم . وانهم عند دخولهم إلى العراق قد جلبوا إليه عناصر مهمة من حضارتهم ومن ضمنها آلاتهم الموسيقية الخاصة . ويواصل شتاودر كلامه قائلاً ان هذه الآلة نجدها تصاحب العود القديم ، تلك الآلة التي أدخلها إلى العراق سكان الجبال الآريون أيضاً . ونحن لا نؤيد آراء شتاودر هذه للأسباب الآتية :

١ - ان الآثار التي ذكرها شتاودر والتي تحتوي على مشاهد للكنارة العامودية الصغيرة لا تعود إلى عصر واحد بل تختلف في الزمن وهذا

316 — Taha Baqir, Iraq 8, Pl. XII; A. Moortgat, Altvorderasiatische Malerei, Pl. 14; A. Moortgat, KAM, fig. 72, P. 103.

317 — W. Stauder, HLV, P. 29 ss.

ما يدعو إلى القول بوجود اقتباس لهذه الآلة من قطر إلى آخر على يد سكان الجبال من كاشيين وخوريين وحيثيين .

٢ - ظهرت في العصر البابلي القديم كنارة بدوية صغيرة عامودية (صورة رقم ٤٣ ، ٤٤) لا تختلف عن الكنارة موضوعة البحث سوى الساقين الجانبيين اللذين يحتويان على نقوس في قسمها العلوي قرب نقطة اتصالهما بالساق الحامل للأوتار بينما يكون ساقا الكنارة الكاشية مستقيمين (صورة رقم ٦٥ ، ٦٦) . وفي رأينا ان هذا الفرق يعود إلى نوع المادة التي صنع منها الساقان الجانبيان وعلى هذا فإن أصل الكنارة الكاشية يعود إلى العصر البابلي القديم حيث استعملت فيه مثل هذه الآلة التي يرجع أصلها في الواقع إلى العصر الأكدي كما ذكرنا سابقاً .

٣ - ان الطابع البدائي الموجود في الكنارة الكاشية والذي ذكره شتاودر هو موجود أيضاً في الكنارة البابلية الصغيرة هذا ولما كانت الكنارة البابلية هي الأقدم زمناً لذا فإنها تعتبر الأصل الذي اقتبس عنه الكاشيون أنفسهم .

٤ - من الثابت أن الكاشيين قد اقتبسوا الكثير من عناصر الحضارة البابلية وفي مقدمتها اللغة . وفي حقل الموسيقى استمر الكاشيون على استعمال العود ذي العنق الطويل والذي شاع استعماله بكثرة في العصر البابلي القديم ، وهو آلة كما سبق وان ذكرنا قد ظهرت لأول مرة عند الأكديين الساميين أي أن آلة العود ليس لها أية علاقة بسكان الجبال كما يرى شتاودر . وفي هذا القول ما يدحض قول شتاودر الأخير من أن الكنارة الصغيرة ملازمة للعود الذي أدخله إلى العراق سكان الجبال .

يحتوي الحتم الاسطواني العائد الى الملك كوريكالزو^(٣١٨) (صورة رقم ٦٥ وشكل ٣٥) على مشهد عزف موسيقي يشترك فيه عازف على الكنارة الصغيرة وعازف على العود . وضع عازف العود الصندوق الصوتي - وهو صغير بشكل الكثري - على الجهة اليمنى من صدره ورفع عنق العود بصورة مائلة إلى الأعلى . وهذا الميل للعود لم يكن موجوداً في العصر السابق أي العصر البابلي القديم . ونظراً لصغر النقش لا يمكننا القول بشيء عن طريقة العزف أي فيما لو كانت بواسطة المضرب أم بالاصبع .

وفي اللوح الطيني الذي دثر عليه في الوركاء^(٣١٩) (صورة رقم ٦٦ شكل ٣٦) مشهد بارز لعازفين : عازف على الكنارة وعازف على العود . يسك العازف عوده بصورة مائلة الى الأعلى بحيث يتساوى مستوى نهاية عنق العود مع مستوى سطح رأس العازف ، أما الصندوق الصوتي فقد وضع بالقرب من الناحية اليمنى لصدر العازف وهو صغير الحجم ومدور الشكل . ويتبدل من نهاية عنق العود إلى الأسفل ما يدل على الأوتار . ويستعمل العازف أصابع يده اليسرى في الضغط على الأوتار للتحكم في درجة الصوت عن طريق تغيير طول الوتر ، أما أصابع اليد اليمنى فقد وضعها فوق الصندوق الصوتي للدلالة على العزف .

هذا وإذا ما قارنا عازف العود في هذا الأثر مع عازف العود في الحتم الاسطواني العائد للملك كوريكالزو (صورة رقم ٦٥ وشكل ٤٥) لرأينا أن درجة ميل العود إلى الأعلى في اللوح الطيني من الوركاء هي أكثر مما هي عليه في الحتم الاسطواني وإن أصابع العازف في الحتم الاسطواني تجس الأوتار

٣١٨ - انظر الهامش ٣٠٧ .

٣١٩ - انظر الهامش ٣١٢ .

عند نقطة اتصال الصندوق الصوتي بالعنق ، بعكس الحالة في اللوح الطيني حيث تجس أصابع العازف الأوتار عند منتصف الصندوق الصوتي للعود .

ومن أواخر هذا العصر جاءنا أثر من النوع المعروف باسم حجر الحدود (كودورو)^(٣٢٠) يعود للملك مليشيوخو (مليشياك الثاني ١١٩١ - ١١٧٧ ق . م) ومنحوت عليه بالنحت البارز مشهد لمجموعة من العازفين على العود ذي العنق الطويل وعازف على الدف (صورة رقم ٧١، ٧٢ وشكل ٣٧) . لقد وضع كل عازف عوده على الجهة اليمنى من الصدر وأسندته بذراعه الأيمن الذي غطى الجزء الأخير من الصندوق الصوتي للعود . العود هنا في وضع مائل إلى الأعلى ويتبدل من نهاية عنقه ما يدل على الأوتار . يستعمل العازف يده اليمنى للعرض في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي ، أما أصابع يده اليسرى فيستعملها لجلس الأوتار والضغط عليها حسب المرام .

هناك عدد من الألواح الطينية الصغيرة المجهولة المصدر أو التي ظهرت بواسطة حفريات غير علمية لم يراع فيها ضبط المعثر والطبقة التي عثر فيها على الأثر ، ذات مشهد بارز لعازف على العود (صورة رقم ٦٧) . وقد أرخ المتخصصون هذه الآثار في العصر البابلي القديم نظراً لشيوع استعمال ألواح الطين ذات المشاهد الدينية والدنيوية وغير ذلك في العصر البابلي القديم . ومن المؤلفين الذين أرخوا هذه الآثار في العصر البابلي القديم بارو^(٣٢١) ، أوبفوسيموس^(٣٢٢) ، شترومنجر^(٣٢٣) وروتن^(٣٢٤) . ونحن نخالف هؤلاء في هذا التاريخ ونرى

320 — J. de Morgan, Mémoires de la Délégation en Perse (MDP) VII, Pl. 27.

321 — A. Parrot, Assur, P. 303, fig. 380.

322 — R. Opificius, AT, P. 162, Nr. 588.

323 — E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, p. 28, fig. 143.

324 — M. Rutten, in, Revue des Arts Asiatiques IX (1935), P. 218 ss. Pl. 79 ,

أن هذه الآثار تعود للعصر الكوشي وذلك للأسباب التي سنوضحها بعد قليل .
وهذه الآثار هي :

١ - لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر (٣٢٥) ومعثره مختلف فيه فهناك من يقول انه من مدينة سوسا (٣٢٦) وآخر يقول انه من تل أسمر (٣٢٧) . مثل على هذا اللوح بشكل بارز عازف عاري الجسم يعزف على العود (صورة رقم ٦٧) . ويلاحظ في هذا العود ان صندوقه الصوقي يختلف عن الصندوق الصوقي للامثلة المتقدمة في نقطتين : ان شكله مستطيل وكبير وزواياه أو أركانه مقوسة .
والثانية هي ان العازف يستعمل المضرب في العزف . أما طريقة مسك العازف للعود فهي مائلة الى الأعلى وشبيهة بما هو موجود في الحتم الاسطواني (صورة رقم ٦٥) واللوح الطيني (صورة رقم ٦٦)
العائد إلى العصر الكوشي وعلى وجه التحديد القرن الرابع عشر قبل الميلاد . ان حالة اللوح موضوع البحث (صورة رقم ٦٧) جيدة جداً فظهرت الآلة والأوتار - وعددها اثنان - وكذلك المضرب الذي مسكه العازف بين أصابع يده اليمنى . النهاية العليا لعنق العود مكسورة وكذلك القسم الأسفل من سيقان العازف . ويشاهد العازف في هذا الأثر وهو حليق الرأس ما عدا أربع ضفائر عند الأذن اليمنى حيث تتدلى إلى الأسفل ، اثنتان تلامسان الصدر واثنتان مسدولتان على الظهر والكتف الأيمن . والعازف حليق اللحية والشارب ، وعاري الجسم ما عدا النطاق الذي لفه على بطنه .

٣٢٥ - انظر الهامش رقم ٣٢٢ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

٣٢٦ - انظر الهامش رقم ٣٢٤ .

327 — R. Dussaud, in Bulletin des Musées Royaux 5, 8. d'Art et d'Histoire 59 (1931) p. 5, 8.

سبق وان ذكرنا ان هذا الأثر قد أرخه الآثاريون في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) على أساس أن الألواح الطينية ذات المشاهد المختلفة قد شاعت بكثرة في العصر البابلي القديم . إلا أننا نخالف هذا التاريخ ونضع هذا الأثر في العصر الكشي وهو العصر الذي أعقب العصر البابلي القديم بقليل (القرن الخامس عشر - القرن الثاني عشر قبل الميلاد) وذلك استناداً إلى الطريقة التي مسك بها العازف العود بصورة مائلة إلى الأعلى وهي طريقة لم تكن معروفة في العصر البابلي القديم الذي تميز بالوضعية المستقيمة والافقية للعود أثناء العزف . بينما نرى وضعية العود المائلة إلى الأعلى في الختم الاسطواني (صورة رقم ٦٥) العائد للملك الكشي كوريكالزو (القرن الرابع عشر قبل الميلاد) وكذلك في اللوح الطيني الذي عثر عليه في الوركاء (صورة رقم ٦٦) والذي أرخناه في العصر الكشي أيضاً . ومن دراستنا المقارنة للعود وعازفيه تبين لنا ان العود الذي استعمله البابليون يحتوي على صندوق صوتي صغير مدور أو بشكل الكثرى ويسمك بصورة أفقية ، وتسريحة شعر العازف ولحيته وسحنات وجهه مما هو شائع ومألوف في العصر البابلي القديم . كما اننا لم نجد بين الآثار القديمة أشخاصاً ، تسريحة شعرهم تشبه تسريحة شعر العازف في اللوح موضوع البحث (صورة رقم ٦٧) بل ان هذا النوع من التسريحة علامة فارقة يميز بها الفنان الذي صنع اللوح ، العازف بأنه أجنبي غريب وليس من قدامى العراقيين البابليين . وفي محاضرة ألقيناهما في ٤ تموز من سنة ١٩٦٨ في متحف برلين لآثار ما قبل التاريخ تطرقنا إلى هذا الأثر وناقشنا فيه موضوع تاريخه واقترحنا تأريخه في العصر الكشي ، وقد أيد رأينا هذا الأساتذة الألمان المتخصصون في الآثار الشرقية وهم : الدكتور شترومنجر ، الدكتور زايدل ، الدكتور كلامير والدكتور ناجل .

٢ - لوح طيني صغير موجود في متحف اللوفر (٣٢٩) الذي اشتراه في سنة ١٩٣٠ وهو مجهول المعثر ويقال انه من تل أسمر . ويحمل هذا اللوح - الذي لم يبق منه إلا النصف الأعلى - صورة بارزة لعازف على العود (صورة رقم ٦٩) . ويشبه هذا العازف في قسما وجهه العازف في اللوح المتقدم ، كما انه حلقى الرأس ما عدا ضفيرة قصيرة واحدة مسدولة الى الخلف . ويمسك العازف عوده بصورة مائلة إلى الأعلى . نشرت بارليه هذا اللوح لأول مرة وأرخته في عصر ايسن لارسا (١٩٥٠ - ١٨٣٠ ق . م) (٣٣٠) . ونحن نخالف (بارليه) في هذا التاريخ ونؤرخ هذا الأثر في العصر الكشي (القرن الخامس عشر - القرن الثاني عشر قبل الميلاد) استناداً إلى الوضعية المائلة للعود التي ظهرت في العصر الكشي ولم تكن معروفة في عصر ايسن - لارسا أو عصر سلالة بابل الأولى .

٣ - دمية طينية صغيرة موجودة في متحف اللوفر (٣٣١) الذي اشتراها في سنة ١٩٣٠ وهي مجهولة المعثر ويقال انها من تل أسمر (صورة رقم ٧٠) . وهذه الدمية تمثل عازفاً على العود الذي مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى . الصندوق الصوتي لهذا العود صغير ومدور . ويستعمل العازف المضرب الذي مسكه في أصابع يده اليمنى ، أما أصابع اليد اليسرى فقد وضعها عند نهاية عنق العود . المستوى التكنيكي والفني لهذه القطعة ضعيف بالنسبة للقطع البابلية الأصلية . ولم تستطع (بارليه) أن تؤرخ هذا الأثر وترجعه إلى عصر معين

329 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391, Nr. 373, Pl. LXXV. .

٣٣٠ - انظر الهامش رقم ٣٢٩ .

331 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391, Nr. 374, Pl. LXXV.

بل اكتفت بوضع علامة استفهام (٣٣٢) . أما نحن فإننا نؤرخه في
العصر الكشي استناداً إلى الوضعية المائلة للعود .

آلات القرع والايقاع

الدف :

في الأثر العائد إلى فصيلة أحجار الحدود (كودورو) والذي يرجع
زمنه إلى الملك الكشي مليشيو (مليشيباك ١١٩١ - ١١٧٧ ق . م)
والموجود في متحف اللوفر (٣٣٣) نشاهد ضمن مجموعة العازفين على العود عازفاً
آخر يقرع على الدف المستدير وهو يسير (صورة رقم ٧٢) وقد مسك
العازف دفة باليد اليسرى واستعمل أصابع اليد اليمنى للقرع على الدف .

خلاصة :

الجنك ، الكنارة البدوية الصغيرة ، العود والدف ، تلك هي الآلات
الموسيقية التي أنبئت الآثار المعروفة في الوقت الحاضر ، استعمالها في العصر
الكشي (القرن الخامس - القرن الثاني عشر قبل الميلاد) . وهذه الآلات
جاءتنا منحوتة على آثار تعود إلى القرن الرابع عشر والقرن الثاني عشر قبل
الميلاد ، ومن المؤمل العثور على آثار في المستقبل تزيد من معلوماتنا حول
هذا الموضوع .

332 — M.T. Barrelet, FRM, P. 391 Nr. 374.

٣٣٣ - انظر الهامش رقم ٣٢٠ .

لا تختلف آلة الجنك في العصر الكشي عن أختها في العصر البابلي القديم ،
إذ أنها كانت من النوع الذي يكون فيه الساق الحامل للأوتار متصلاً بالصندوق
الصوتي بحيث يكونان زاوية قائمة . أما بالنسبة للكنارة فإن الآثار الحالبة
ترينا نوعاً واحداً فقط استعمل في العصر الكشي ، وهو الكنارة اليدوية
الصغيرة التي يحملها العازف في يده ويستعمل أصابعه في العزف على أوتارها .
وهذا النوع من الكنارة هو متطور عن الكنارة البابلية التي تعود في أصلها
إلى الكنارة الأكديّة ، أي أن هذه الآلة قد استعملت بكثرة لدى الساميين
ثم استمر استعمالها في العصر الكشي . ومن الآلات الوترية التي استعملت في
هذا العصر الكشي هو العود ذو العنق الطويل . ولقد استعمل في هذا
العصر شكلان من العود : الأول ويكون فيه الصندوق الصوتي صغيراً
وممدور الشكل أو بشكل الكثرى وهو نفس الشكل الذي كان سائداً في
العصر الماضي أي في العصر البابلي القديم . والشكل الثاني ويكون الصندوق
الصوتي فيه مستطيل الشكل وكبيراً وأركانه محدبة . وهذا الشكل لم يكن
مستعملاً في العصر البابلي القديم أي أن ظهوره واستعماله لأول مرة كان في
العصر الكشي . وبخصوص طريقة العزف يلاحظ أن عازفي العود قد فضلوا
استعمال المضرب على الأصبع . وترينا المشاهد الأثرية عزفاً منفرداً على آلة
واحدة فقط وكذلك عزفاً ثنائياً على آلتين كالعود والكنارة (صورة
رقم ٦٥) .

جدول زمني رقم (٧)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الكشي :	
بورناپور ياش الأول	حوالي (١٤٦٥ ق . م)
كاشتيلاش الثالث	حوالي (١٤٥٥ ق . م)
أولومبور ياش	
آكوم الثالث	حوالي (١٤٣٥ ق . م)
كارا ايند اش	حوالي (١٤٢٠ ق . م)
كاداشمان خاربه	حوالي (١٤١٠ - ١٣٨٦ ق . م)
كوريكالزو الأول	حوالي (١٣٨٠ ق . م)
كاداشمان انليل الأول	
بورناپور ياش الثاني	حوالي (١٣٦٧ - ١٣٤٦ ق . م)
كاداشمان خاربه الثاني	
كوريكالزو الثاني	حوالي (١٣٤٣ - ١٣٢١ ق . م)
نازي ماروت تاش الثاني	حوالي (١٣٢٠ - ١٢٩٥ ق . م)
كاداشمان توكو	حوالي (١٢٩٤ - ١٢٧٨ ق . م)

تابع جدول رقم (٧)

حوالي (١٢٧٧ - ١٢٧١ ق . م)	كاداشمان انليل الثاني
حوالي (١٢٧٠ - ١٢٦٣ ق . م)	كودور انليل
حوالي (١٢٦٢ - ١٢٥٠ ق . م)	شاكاراكتي شورياش
حوالي (١٢٤٩ - ١٢٤٢ ق . م)	كاشتيلياش الرابع
	انليل نادن شوم
	كاداشمان خاربه الثالث
حوالي (١٢٣٧ - ١٢٣٢ ق . م)	ادد شوم ايد دينا
حوالي (١٢٢١ - ١١٩٢ ق . م)	ادد شوم ناصر
حوالي (١١٩١ - ١١٧٧ ق . م)	مليشيوخو (مليشيباك)

الآلات الموسيقية في العصور الآشورية

(حوالي ٢٠٠٠ - ٦١٢ ق . م)

يقسم الباحثون التاريخ الآشوري إلى ثلاثة عصور هي :

- ١ - العصر الآشوري القديم (حوالي ٢٠٠٠ - ١٦٠٠ ق . م) .
- ٢ - العصر الآشوري (حوالي ١٦٠٠ - ٩١١ ق . م) .
- ٣ - العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) .

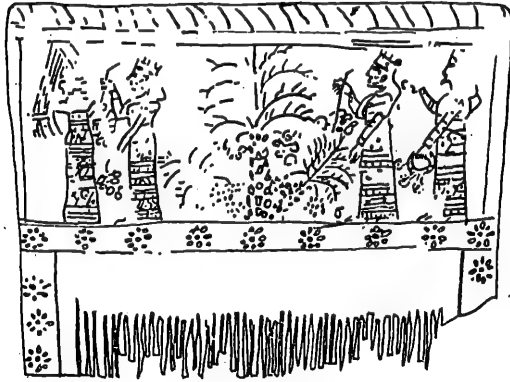
ولم تعرف لغاية الآن آثار من العصر الآشوري القديم عليها مشاهد آلات موسيقية . أما من العصر الآشوري الوسيط فهناك أثر واحد عليه آلة موسيقية ، وهذا الأثر هو مشط من العاج عثرت عليه البعثة الألمانية في آشور (٣٣٤) ، وقد أرخه بارو (٣٣٥) في نهاية الألف الثاني وبداية الألف الأول قبل الميلاد . أما مورتكات (٣٣٦) فقد أرخ هذا المشط في القرن الرابع عشر

334 — W. Andrae, WVD OG 65, P. 137 fig. 163.

335 — A. Parrot, Assur, P. 146 fig. 179 a.

336 — A. Moortgat, KAM, P. 118, fig. 83, Pl. 241.

قبل الميلاد . يحتوي هذا المشط على مشهد نقش بطريقة التحزيز ، فيه نخلة في الوسط وأربعة أشخاص ، يقف اثنان منهم خلف النخلة واثنان أمامها . والشخصية التي في المقدمة تحمل آلة وترية وهي الجنك (شكل ٥٣) . وهذه الآلة الموسيقية تشبه الجنك البابلية من حيث ان الساق الحامل للأوتار يكون زاوية حادة تقريباً مع الصندوق الصوتي . لقد مسكت العازفة هذه الآلة بحيث يكون ساقها الحامل للأوتار أفقياً والصندوق الصوتي عامودياً من أعلى إلى أسفل . كما وتشبه هذه الآلة ، الجنك البابلية من حيث تدلي أوتارها إلى الأسفل (قارن الشكل ٥٣ والشكل ٤١) . ويختلف الأمر بالنسبة للعصر الآشوري الحديث حيث توجد عدة آثار تعود إلى هذا العصر تربنا آلات موسيقية كثيرة ومختلفة .



(شكل ٥٣)

الجنك (harp) :

ترينا الآثار الآشورية المعروفة الآن والتي تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) شكلين متقاربين للجنك الآشورية : الأول ويكون الوجه الخلفي للصندوق الصوتي مقوساً والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي والصندوق الصوتي متجهاً إلى الأعلى أي أن الآلة هي في وضعية عامودية أثناء العزف عليها. والنوع الثاني يكون فيه الصندوق الصوتي طويلاً، طرفه الأمامي مائل إلى الأعلى وأضيق من الخلفي ، وان العازف يحملها بصورة أفقية يكون فيها اتجاه الساق الحامل للأوتار من أعلى إلى أسفل .

ان الآثار الآشورية التي تحتوي على مشاهد للجنك هي :

١ - منحوتة جدارية من الالبستر عثر عليها في قصر الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) في نمرود وموجودة في المتحف البريطاني في لندن (٣٣٧) . يمثل مشهد هذه المنحوتة الملك المذكور ويقف في حضرفته رجال حاشيته وخدمه ورجلات يعزف كل واحد منها على الجنك (صورة رقم ٧٣ وشكل ٥٤) . يحمل العازف آلته على جنبه الأيسر بواسطة نطاق ويسند بها بذراعه الأيسر بحيث يكون الصندوق في وضع أفقي والساق الحامل للأوتار في اتجاه علوي مستقيم . الصندوق الصوتي لهذه الآلة طويل ورفيع ، نهايته الأمامية أصغر من الخلفية وغير مستقيمة . لقد عمل الساق الحامل للأوتار الذي كون زاوية قائمة عند اتصاله

337 — E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, P. 37 fig. 202; A. Moortgat, KAM, P. 139 fig. 263.

بالصندوق الصوتي ، بشكل ذراع مع الكف ، تدلت منه الأوتار إلى الأسفل . يستعمل العازف هنا مضرباً طويلاً مسكه بيده اليمنى أما اليد اليسرى فيضعها العازف على الأوتار التي تبلغ عددها في هذه الآلة حوالي ١٢ وترأ .



(شكل ٥٤)

٢ - منحوتة جدارية تعود لزمان الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) عثر عليها في نينوى (٣٣٨) . يمثل مشهدها مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة ، أربعة منهم يعزفون على الجنك التي يحملونها بوضع أفقي (صورة رقم ٧٥ و ٧٤) . وآلة الجنك في هذا الأثر لا تختلف عن آلة الجنك المذكورة أعلاه والعائدة إلى زمن الملك آشور ناصر بال ، سوى أن مقدمة الصندوق الصوتي في الجنك

موضوعة البحث لا تنتهي عند اتصال الساق الحامل للأوتار بها ، بل تبرز قليلاً إلى الأمام ، كما انها ليست مستقيمة بل انها مائلة الى الأعلى . أما بخصوص طريقة العزف فهي واحدة في كلا الأثرين ، حيث يستعمل العازف المضرب الطويل الذي يمسكه في يده اليمنى ويضع أصابع يده اليسرى على الأوتار التي بلغت في آلات هذا الأثر موضوع البحث ٨ - ٩ أوتار . ونلاحظ على عازفي الجناك الأربعة ان اثنين منهم حليقا اللحية ويضع أحدهما على رأسه قبعة طويلة ذات نهاية ضيقة شبيهة بذنب السمكة (انظر صورة رقم ٧٥ وشكل ٥٥) . وهذا النوع من لباس الرأس نشاهده في منحوتات آشورية أخرى وقد وضعه على رأسه أحد الكهنة الذي يقوم بأداء بعض الطقوس الدينية .



(شكل ٥٥)

٣ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤٧ - ٦٨١ ق م) عثر عليها في نينوى (٣٣٩) ، يمثل مشهدها هجوم الجيش الآشوري على أرض العدو وقطعهم النخيل . وفي الأفريز الأسفل من المنحوتة يشاهد المرء مجموعة من الأسرى وقد أحنوا ظهورهم ، وفي الجهة الأخرى من الأسرى نشاهد حصناً يقع على النهر وأمامه رجلان يحمل كل واحد منها الآلة الوترية الجنك وهي محمولة بصورة أفقية (صورة رقم ٧٦) ، وقد عملت هذه الآلة بشكل زاوية قائمة . ويكاد يكون الساق الحامل للأوتار مساوياً لل صندوق الصوتي في الطول ، وإن الأوتار قد ثبتت بصورة مائلة جداً بعكس الأمثلة المتقدمة حيث تكاد تكون الأوتار أفقية وموازية للصندوق الصوتي (انظر الشكل ٥٤ و ٥٥) .

٤ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق م) ، عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى (٣٤٠) وموجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل موضوعها الملك ورجاله وهو يسكب السوائل على الأسود التي اصطادها . ويقابل الملك منضدة القرايين ومبخرة كبيرة ثم يلي ذلك رجلان الواحد يجنب الآخر ويحمل أحدهما آلة الجنك بصورة أفقية (صورة رقم ٧٨) . يستعمل حامل الجنك مضرباً طويلاً في العزف على هذه الآلة ، أما أصابع يده اليسرى فإنه يحس بها الأوتار . إن وجود شخصين وآلة موسيقية بينها في هذا المشهد يوحي للناظر بأن

339 — A. Paterson, Assyrian Sculpture in the Palace of Sina-cherib (1915), Pl. 13.

340 — A. Parrot, Assur, P. 68, fig. 76; A. Moortgat, KAM, fig. 288; E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, fig. 260.

الشخص الذي يحمل الآلة يعزف بيده اليمنى فقط وان الشخص الثاني الواقف يجنبه يقوم بجس الأوتار بأصابع يده اليسرى أي ان كلا الشخصين يقومان في آن واحد بالعزف على آلة واحدة. ولكننا نرى بأن الشخص الذي يحمل الآلة الوترية يعزف وحده على هذه الآلة مستعملاً كلتا يديه ، أما الشخص الواقف بجانبه فإنه قد يقوم بقراءة التعاويذ أو انشاد الترانيم الدينية . ان هذه الآلة لا تختلف مطلقاً عن الآلة الوترية الموجودة في منحوتة الملك سنحاريب أي لم يحدث أي تطور أو تغيير لا في الشكل ولا في الحجم ولا في طريقة العزف .

٥ - منحوتة جدارية تعود لزمان الملك آشور بانيبال (٦٦٨-٦٢٦ ق.م) ، عثر عليها في نينوى^(٣٤١) وموجودة في المتحف البريطاني ، تحتوي على مشهد منحوت بالنتح البارز يشترك فيه ثلاثة عازفين : الأول يعزف على الكنتارة والثاني يعزف على الجنبك والثالث يعزف على المزمار المزدوج (صورة رقم ٨٠) . تختلف آلة الجنبك هنا عن نفس الآلة في الأمثلة المتقدمة من حيث ان الوجه الخلفي لصندوقها الصوتي مقوس وان الساق الحامل للأوتار يكون زاوية حادة عند اتصاله بالصندوق الصوتي ، وان العازف يحملها بوضعية يكون فيها الساق الحامل للأوتار أفقياً واتجاه الصندوق الصوتي علوي ، كما أن العازف لا يستعمل المضراب الطويل بل أصابع كلتا اليدين في مداعبة وجس الأوتار . يشاهد على طول حافة الصندوق الصوتي زخرفة منقطة تدل على المسامير التي استعملت لتثبيت الجلد عليه كما يرى شتاودر^(٣٤٢) .

341 — C.J. Gadd, The Stone of Assyria, P. 194, Pl. 42.

342 — W. Stauder, HLV, P. 58.

٦ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى (٣٤٣) وهو جـ دة في المتحف البريطاني في لندن . يمثـل مشـهد هـذه المنـحوتـة المـلك آشـور بانيبال يشرب مع زوجته في حديقة القصر نخب انتصاره على الملك العيلامي (تي أومان) الذي علق رأسه المقطوع بواسطة حلقة على غصن احـدى الأشجار . يشارك في هذه المناسبة الملكية السارة عازفان : الأول يعزف على آلة الجـنك (شـكل ٥٦) والثاني الذي يقف خلفه يقرع بكلتا يديه على الطبل (صورة رقم ٧٧) . وهـذه الآلة لا تختلف عن الآلة في المنحوتة المتقدمة مطلقاً ، كما ان طريقة العزف هي واحدة أي ان العازف يستعمل أصابعه فقط في جس الأوتار (شكل ٥٦) .



(شكل ٥٦)

343 — E. Strommenger, Fünf Jahrtausende Mesopotamien, fig. 241; A. Moortgat, KAM, fig. 287.

٧ - منحوتة آشورية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) عثر عليها في نينوى^(٣٤٤) وموجودة في المتحف البريطاني في لندن . يمثل مشهد أحد أفارين هذه المنحوتة بمجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة : (٧) أشخاص يعزفون على آلة الجنك المحمولة بوضعية عامودية (شكل ٥٧) وشخص واحد يعزف على الجنك المحمولة بوضعية أفقية (شكل ٥٨) وشخص واحد يعزف على المزمار وشخص واحد يحمل طبلاً صغيراً يقرع عليه بكلتا يديه . الآلات الوترية الموجودة في هذا الأثر لا تختلف لا من حيث الشكل ولا من حيث طريقة العزف عن الأمثلة المتقدمة أعلاه (صورة رقم ٧٩ وشكل ٥٧ و ٥٨) . لقد



(شكل ٥٨)

(شكل ٥٧)

344 — A. Parrot, Assur, P. 310, fig. 392.

أطلق على هذه الفرقة الموسيقية اسم (الجوقة العيلامية) حيث كانوا يعزفون للقائد الآشوري في الوقت الذي سجد وركع الأسرى العيلاميون يقبلون الأرض مقدمين الطاعة والخضوع .

هذا وما يجدر ذكره هو ان الجنك الآشورية في العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) تشبه تماماً الجنك البابلية التي كانت سائدة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف - أفقية وعمودية - وطريقة العزف بالضرب أو بدونه ، سوى ان المضرب في العصر الآشوري أصبح أطول مما كان عليه في العصر البابلي القديم ، كما أن عدد الأوتار قد ازداد إذ أصبح في الجنك العامودية (شكل ٥٦ و ٥٧) يتراوح بين ١٥ وبين ٢٢ وترأ ، وفي الجنك الأفقية أخذ عدد الأوتار يتراوح بين ٨ وبين ١٢ وتر . هذا وان الساق الحامل للأوتار في الجنك الآشورية أصبح ينتهي بشكل كف الانسان بينما في العصر البابلي القديم كان ينتهي الساق الحامل للأوتار ببروز أو انتفاخ يشبه رأس المسار .

الكنارة Lyre :

تحتوي بعض المنحوتات الحجرية والأواني الفخارية المزججة والآثار الأخرى التي يرجع زمنها إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) على مشاهد تضم أنواعاً مختلفة من الكنارة . ويمسك العازف هذه الأنواع من الكنارة أما بصورة أفقية أو بصورة مائلة ، ويكون العزف عليها بواسطة المضرب أو بدونه أي بالأصبع مباشرة . أما الأوتار التي احتوت على مشاهد الأنواع المختلفة من الكنارة الآشورية فهي :

١ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ -

٦٢٦ ق . م) عثر عليها في نينوى (٣٤٥) ، ونقلت إلى المتحف البريطاني من جملة ما يضمه مشهد هذه المنحوتة ثلاثة عازفين على ثلاث آلات موسيقية مختلفة هي الكنارة والجنك والمزمار المزدوج (صورة رقم ٨٠) . أما الكنارة الآن فإنها تمتاز بأنت ساقها الجانبيين غير مستقيمين بل يخرجان من الصندوق الصوتي ويسيران بصورة مائلة محدبة إلى الخارج وينتهيان عند اتصالهما بالساق الحامل للأوتار بانحناء صغير يميل إلى الداخل بشكل مقوس (شكل ٥٩) . ان الساق الحامل للأوتار هو بدوره غير مستقيم بل منحني ويتجه طرفاه نحو الخارج . يتأبط العازف هذه الكنارة تحت ابطة الأيسر بحيث تكون في وضعية مائلة ويعزف عليها بواسطة مضرب صغير مسكه بين أصابع يده اليمنى . تحتوي هذه الكنارة على خمسة أوتار تسير بصورة تلاك تكون متوازية وتنتهي عند النهاية السفلى للصندوق الصوتي . ان تحذب الساق الحامل للأوتار قد أدى إلى تباین طول الأوتار ، فالوتر الأول القريب من الطرف الأيسر المتجه إلى الأعلى هو أطول الأوتار ، والوتر الأول القريب من الطرف الأيمن المتجه إلى الأسفل هو أقصرها (شكل ٥٩) .

ويقارن شتاودر (٣٤٦) هذه الكنارة (شكل ٥٩) والكنارة (شكل ٦١) بكنارة منقوشة على قطعة عاجية فينيقية عثر عليها في (مجدو) ويتأبطها العازف أيضاً تحت ابطة الأيسر بصورة مائلة (شكل ٦٠) . وهو يقول انه بالرغم من أن القطعة العاجية الفينيقية تنم عن تأثير مصري ولكنه يستبعد التأثير المصري على كنارة (مجدو) بسبب ان العازف المصري يمسك كنارته

٣٤٥ - انظر الهامش رقم ٣٤١ .

أمام جسمه أي مثل العازف البابلي (شكل ٥١) وينتهي إلى القول بأن
كنارة مجدو (شكل ٦٠) قد تطورت من الكنارة البابلية .



(شكل ٦٠)



(شكل ٥٩)

٢ - منحوتة جدارية تعود لزمان الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ -
٦٢٦ ق . م) عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى^(٣٤٧) وقد
نقلت إلى المتحف البريطاني . تحتوي هذه المنحوتة على مشهد في

347 — A. Moortgat, KAM, fig. 283.

المنزّه الملكي يشترك فيه عازفان : الأول ويمزف على الجناك العامودية والثاني ويمزف على الكنارة (صورة رقم ٨١ وشكل ٦١) وهذه الكنارة تشبه الكنارة في المنحوتة السابقة (شكل ٥٩) سوى ان أوتارها تنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي قارن (شكل ٥٩ و ٦١) .



(شكل ٦١)

٣ - منحوتة جدارية تعود لزمان الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في نينوى^(٣٤٨) ونقلت إلى متحف اللوفر بباريس . نحتت في أفاريز هذه المنحوتة مشاهد مختلفة ، ففي الأعلى يصفق المقاتلون الآشوريون أثناء زحفهم ، وفي الأفرز الثاني الذي تحتهم ، نشاهد رجلا يقود حصانين ويحارب ذلك يقف أربعة رجال

يعزفون على آلات موسيقية مختلفة (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) .
وفي النصف الأسفل من اللوح نشاهد النبالة والفرسان أثناء المعركة
(صورة رقم ٨٥) . وهذا هو أقدم أثر يرينا بوضوح استعمال
الموسيقى في القتال . ومن ضمن الفرقة الموسيقية العسكرية الممثلة على
هذه المنحوتة عازف يتأبط تحت ابطة الأيسر كنارة بوضعية مائلة
(شكل ٦٢) ويستعمل أصابع اليدين في مداعبة وجس الأوتار ،
ويلاحظ في هذه الكنارة أن الساق الجانبي القريب من الحية العازف
طويل وفيه تحدب عند اتصاله بالساق الحامل للأوتار ، بينما الساق
الجانبي الثاني قصير جداً ، وقد أدى هذا إلى أن يكون الساق
الحامل للأوتار مائلاً والأوتار مختلفة في الطول . وهناك عازف آخر
يقف إلى يسار عازف الدف وهو يعزف على كنارة صغيرة مسكها
بصورة مائلة . وتمتاز هذه الكنارة بأنها تحتوي على ساقين جانبيين
يسيران بصورة متوازية من الصندوق الصوتي حتى نقطة اتصالهما
بالساق الحامل للأوتار . تحتوي هذه الآلة على خمسة أوتار تنزل
بصورة متوازية وهذا الوضع يدعو إلى أن تكون متساوية في الطول .
ويستعمل عازف هذه الكنارة المضرب الصغير الذي مسكه بين
أصابع يده اليسرى ، أما الساق الأفقي الحامل للأوتار فإنه مستقيم
وينتهي في كل طرف ببروز صغير يشبه رأس المسار . ولا يمكننا
أن نقول شيئاً عن الصندوق الصوتي لهذه الآلة لعدم ظهوره في
المشهد حيث أن الدف الكبير قد حجب ذلك (صورة رقم ٨٦
وشكل ٦٢) . إلا أن شتاودر (٣٤٩) قد تصور هذا الصندوق
بشكل مستطيل تنتهي عند جانبيه العلوي الأوتار (انظر

الشكل ٦٤). ان تصور شتاودر الشكل المستطيل للصندوق الصوتي لهذه الكنارة يعتمد على أثر آخر فيه كنارة مشابهة للكنارة موضوعة البحث ولها صندوق صوتي مستطيل (شكل ٦٥) .

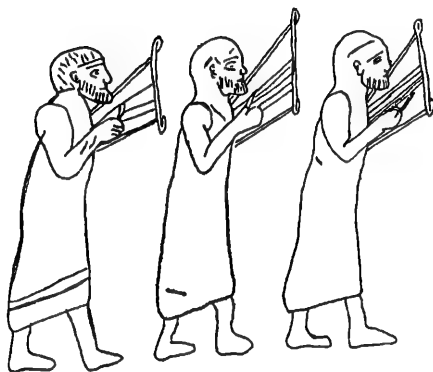


(شكل ٦٢)

٤ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) عثر عليها في نينوى^(٣٠٠) ونقلت إلى المتحف

350 — A. Parrot, Assur, P. 311, fig. 393.

البريطاني . يمثل مشهد هذه المنحوتة ثلاثة عازفين يعزف كل واحد منهم على كمنارة صغيرة تأبطها تحت ابطه الأيسر بصورة مائلة (صورة رقم ٨٢ وشكل ٦٣) . ان الساقين الجانبيين لهذه الكمنارة قد عملا بصورة مستقيمة إلا أنها مائلان إلى الخارج وتبعد المسافة بينهما عند اتصالهما بالساق الحامل للأوتار (شكل ٦٣) . ويستعمل العازفون مضرباً صغيراً للعزف على هذه الكمنارات التي تحمل عدداً قليلاً من الأوتار (٣ - ٤) .



(شكل ٦٣)

٥ - كسرة فخارية مزججة تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق م) عثر عليها في آشور (٣٥١) ، تحتوي على مشهد ديني يشترك فيه عازف على الكمنارة ، وأما بقية الأشخاص الخمسة فلم

351 — W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur, fig. 29, P. 24.



(شكل ٦٥)



(شكل ٦٤)

يبقى منهم إلا القسم الأسفل بسبب الكسر الذي أصاب الأثر ،
ولهذا لا يمكن القول بشيء ما إذا كان بعضهم يعزف على آلة
موسيقية معينة أم لا (صورة رقم ٨٤) . الكثارة في هذا الأثر
صغيرة وقد مسكها العازف بوضع مائل وتأبطها تحت إبطه الأيمن
بعكس الأمثلة المتقدمة ، لهذا لم يظهر في الرسم الصندوق الصوتي
بسبب حجب جسم العازف له .

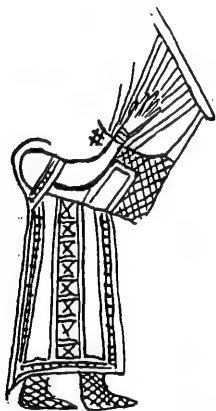
٦ - كسرة فخارية مزججة تعود إلى العصر الآشوري الحديث (٩١١ - ٦١٢ ق . م) عثر عليها في مدينة آشور (٣٥٢) لم يبق من مشهدها سوى جزء من قرص في داخله نجمة يتجه إليه عازف يحمل كنانة صغيرة عامودية ويعقب ذلك عازف آخر لم يبق إلا جزء من كنارته (صورة رقم ٨٣) . يحمل العازف الموجود في الوسط كنارته أمام جسمه بصورة عامودية ويمزف عليها بأصابع كلتا اليدين . الصندوق الصوتي لهذه الكنانة مستطيل وصغير ، ويخرج منه بصورة متوازية الساقان الجانبيان حتى يتصلا بالساق الأفقي الحامل للأوتار والذي عمل بصورة موازية للصندوق الصوتي وبروزه إلى الأمام في المقدمة أطول بكثير من بروزه عن الساق الجانبي في المؤخرة . وتحتوي هذه الآلة على عدد قليل من الأوتار التي تنزل من أعلى إلى أسفل بصورة مستقيمة متوازية وهي ذات طول واحد ، وتنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي ، أما الجزء المتبقى من الكنانة الثانية فيدل على أن العازف قد مسكها أمام جسمه ولكن بصورة مائلة إلى الخلف قليلاً وهي أكبر من الكنانة الأولى . والكنارتان في هذا الأثر من نوع واحد أى متشابهان كما أن طريقة المزف هي الأخرى واحدة . والفرق الوحيد بينهما هو أن أوتار الكنانة الخلفية تنتهي عند الحافة السفلى للصندوق الصوتي وأوتار الكنانة الأمامية تنتهي عند الحافة العليا للصندوق الصوتي (صورة رقم ٨٣) .

هذا وما يجدر ذكره أن الكنارات في هذين الأثرين الأخيرين لم يذكرها شتاودر ولا غيره من كتب وألف في موضوع الآلات الموسيقية في الشرق القديم رغم أن هذين الأثرين قد نشرتا في سنة ١٩٢٣ بينما صدر كتاب

شتاودر في سنة ١٩٦١ وكتاب جالبن في سنة ١٩٣٧ وكتاب فيجنر في سنة ١٩٥٠ وكتاب بين في سنة ١٩٥٤ وكتاب بولن في سنة ١٩٥٤ وكتابا ساكس في سنة ١٩٤٠ و ١٩٤٣ وكتاب ريس في سنة ١٩٤٠ وبحث فارمر في سنة ١٩٥٧ .

وهذا مثال يدل على أن المتخصصين في الموسيقى لا يعرفون ولا يلمون بجميع القطع الأثرية ، الأمر الذي يؤدي إلى وقوعهم في بعض الأخطاء وتكون آراؤهم ونظرياتهم مستندة على مادة لا تضم جميع الآثار التي لها علاقة بالموسيقى .

٧ - كسرة اناء من المحار عثر عليه في آشور (٣٥٣) ونقش مشهده بطريقة التحزيز وهو يمثل عازفاً على كنانة ذات صندوق صوتي مستطيل



(شكل ٦٦)

ومزخرف ، يخرج منه ساقان جانبيان مستقيمان الأمامي منها أقصر من الخلفي ، ويتصل بها بصورة مائلة إلى الأعلى الساق الحامل للأوتار الذي عمل بدوره بشكل مستقيم (شكل ٦٦) . ولا يستعمل العازف المضرب بل أصابع اليد مباشرة .

٨- دلالة ذات سلسلة ذهبية عثر عليها في قبر وجد في إحدى غرف القصر الشمالي الغربي في نمرود (كالح) (٣٥٤) . ويعود هذا القبر - كما يذكر المنقب مالوان . إلى إحدى الأميرات الآشوريات . نقش على هذه الدلالة مشهد موسيقي اشترك فيه شخصان ، كلاهما يعزفان - حسب ما ذكره مالوان - على المزمار ويقفان إلى جانبي شجرة الحياة (شكل ٦٧) . اننا لا نوافق مالوان في هذا الوصف ، ونرى ان الذي يشترك في العزف هو عازف واحد فقط على المزمار المزدوج وأما الشخص الثاني فإنه يعزف على كمنارة يدوية صغيرة ، تأبطها تحت إبطه الأيسر بصورة مائلة ولهذا الكمنارة ساقان جانبيان مستقيمان يسيران بصورة مائلة إلى الخارج (شكل ٦٧) . كما ونخالف مالوان في شجرة الحياة التي تتوسط العازفين ، ونرى انها مبخرة وليست شجرة الحياة ، حيث توجد مشاهد آشورية جمعت بين المبخرة والموسيقي (صورة رقم ٧٧ و ٧٨ و ٩٤) وان الخطوط الموجودة في الأعلى تمثل حسب رأينا ألسنة النار الخارجة من رأس المبخرة على غرار ما هو موجود في بعض المشاهد الآشورية أيضاً (صورة رقم ٩٤) . لقد أزيح مالوان القبر الذي عثر فيه على هذا الأثر في زمن الملك الآشوري اسرحدون (٦٨١ - ٦٦٩ ق . م) .

354 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, (1966)
P. 115: fig. 58.



(شكل ٦٧)

ويرى شتاودر (٣٥٥) في الكنارات (شكل ٥٩ و ٦١ و ٦٦) أحسن نماذج للآلات المتطورة وآخر شكل لهذه الأنواع من الكنارات في العراق القديم . ويعزو شتاودر سبب تنوع الكنارات - فهناك كنارات متطورة وجيدة وأخرى بدائية - وتنوع طريقة العزف عليها إلى وجود أقوام مختلفة في الامبراطورية الآشورية، قام الآشوريون بنقلها من موطنها عند الاستيلاء عليها، وقد نقلت الشعوب المحتلة آلاتها الموسيقية الى بلاد آشور واستعملتها هناك . ان هذا القول صحيح من الناحية التاريخية ، ولكن ظهر لنا من استعراضنا للآلات الوترية الآشورية انها تعود في أصلها وطرق العزف عليها الى العصر البابلي القديم أي ان الآشوريين قد استعملوا وطوروا الآلات الموسيقية العراقية القديمة التي كانت معروفة ومستعملة في العراق في العصر البابلي القديم . اننا لم نجد في العصر الآشوري أية آلة موسيقية أجنبية تعود لشعوب الأقطار المغلوبة ليس لها ما يماثلها في العراق القديم . بل على العكس ان الآلات الموسيقية للشعوب التي استولى عليها الآشوريون هي بدائية وبسيطة كما اعترف بذلك شتاودر ، بعكس الآلات الآشورية والبابلية الصعبة التي تدل

على التطور والرقى . وعلى هذا فإن الآلات الموسيقية العائدة للشعوب المغلوبة والتي دخلت في تبعية الحكم الآشوري - وأكثرهم من سكان الجبال الآريين - لم تكن جديدة بالنسبة للآشوريين ولم تؤثر بأي شكل من الأشكال على الآلات الموسيقية الآشورية .

العود (Lute) :

جاءتنا هذه الآلة ممثلة على منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٣٥٦) (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) . تحتوي هذه المنحوتة على مشهد كبير ، نشاهد فيه أسرى يقدمون إلى الملك المنتصر وهو يقف أمام مقصورته . وفوق الأسرى نشاهد عازفاً على العود وهو يسير ، وأمامه بعض الأشخاص يقومون بالرقص بعد أن تنكروا بزى الحيوانات (صورة رقم ٨٧ و ٨٨) . تحتوي آلة العود على صندوق صوتي صغير ومدور الشكل ويخرج منه عنق طويل تدلى من مقدمته ما يدل على الأوتار ، ويمسك العازف عوده بوضعية مائلة إلى الأعلى ، وهذه الطريقة في مسك العود كانت - كما رأينا سابقاً - هي السائدة في العراق خلال العصر الكشي .

آلات القربع والايقاع

الطبل :

ان مشاهد الطبل في الآثار الآشورية هي قليلة جداً ، أقدمها يعود إلى زمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) وقد عثر على الأثر الذي يحمل هذا الطبل في مدينة نمرود (٣٥٧) . أما مشاهد

356 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, fig. 44.

357 — Iraq XVI, 1-2.

الطبل الأخرى فإنها تعود إلى زمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) ، وهي :

١ - منحوتة جدارية عثر عليها في القصر الشمالي في نينوى^(٣٥٨) ونقلت إلى المتحف البريطاني . ويشترك في مشهد هذه المنحوتة التي تمثل احتفال الملك وشربه - مع زوجته - نخب انتصاره على ملك العيلامين ، عازف على الجناك وآخر على الطبل (صورة رقم ٧٧ و ٨٩) . لم يبق في هذه المنحوتة سوى جزء من الطبل وكفى العازف فقط ، وبدل القسم المتبقى من الطبل على انه كان بشكل القمع تقريباً ، ضيق في النهاية السفلى . أما النهاية العليا فإنها أوسع وقد ثبت عليها الجلد كما يستدل على ذلك من الدوائر الأربعة - وهي تدل على المسامير - المرسومة بين إطارين رفيعين (صورة رقم ٨٩). يحمل العازف هذا الطبل على بطنه ويعزف عليه بكلتا الكفين .

٢ - منحوتة آشورية تعود لزمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق.م) عثر عليها في نينوى^(٣٥٩) . وفي هذه المنحوتة مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة من ضمنهم عازف على طبل وهو الشخص الثاني من الأخير (صورة رقم ٧٩) . وشكل هذا الطبل اسطواني وهو صغير الحجم وحمله العازف على بطنه ويقرع عليه بكلتا الكفين (شكل ٦٨) . ويعتقد شتاودر^(٣٦٠) ان هذا الطبل يحتوي على

٣٥٨ - انظر الهامش رقم ٣٤٣ .

٣٥٩ - انظر الهامش رقم ٣٤٤ .

جلد من الجانبين ، أما (بين) (٣٦١) فيعتقد باحتواء هذا الطبل على جلد واحد فقط في الوجه العلوي منه حيث ان نحت الطبل يرحي بذلك .



(شكل ٦٨)

الدف المستدير :

ان الآثار الآشورية التي احتوت على مشاهد للعزف على الدف المستدير هي قليلة في الوقت الحاضر . ففي منحوتة جدارية تعود لزمان الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق م) عثر عليها في نينوى (٣٦٢) مشهد يضم مجموعة من العازفين: أربعة منهم يعزفون على الجنبك واحد يعزف على الصنوج واثنان يقرعان على دف مستدير كبير (صورة رقم ٧٥) . يحمل العازف الدف باليد اليسرى ويقرع عليه باليد اليمنى .

361 — F. Behn, MAFM, P. 28.

٣٦٢ - انظر : الهامش : رقم ٣٣٨ .

أما الأثر الثاني الذي يرينا العزف على الدف المستدير فهو منحوتة جدارية تعود لزمن الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) عثر عليها في نينوى^(٣٦٣)، ونقلت إلى متحف اللوفر بباريس . يشاهد المرء في هذه المنحوتة جوقة موسيقية تتألف من أربعة عازفين : اثنان يعزفان على الكنارة وعازف واحد على الصنوج اليدوية (جنجانات) وعازف واحد يقرع على دف مستدير مسكه بيده اليسرى (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) .

ان الدف الآشوري - استناداً إلى ما هو موجود من آثار في الوقت الحاضر - هو أكبر حجماً من الدف البابلي وان العازف يمسكه أمام صدره أثناء العزف . ويظهر ان الدف كان آلة موسيقية رئيسية في الجوقة الآشورية ويستعمل في السلم والحرب .

الدف المربع :

لم تظهر بعد آثار كافية لهذا الشكل من الدف في العراق القديم ، وان الأثر الوحيد الذي نرى فيه الدف المربع هو المنحوتة الجدارية التي تعود للملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق . م) والتي عثر عليها في نينوى ونقلت إلى متحف برلين^(٣٦٤) . تحتوي هذه المنحوتة على عدد من الجنود ، وخلفهم ثلاثة أشخاص يحمل كل شخص منهم بيده جسماً مربع الشكل ، يتدلى من نهايتيه السفليتين شريط بهيئة قوس ، ويتبع هؤلاء الثلاثة شخص رابع يحمل بيديه الصنوج اليدوية ذات القبضة الطويلة (شكل ٦٩) . ليس هناك ذكر لهذه المنحوتة من الناحية الموسيقية لا في كتب الآثار ولا في كتب تاريخ الموسيقى في الشرق القديم رغم انها معروضة في المتحف ومنشورة

٣٦٣ - انظر الهامش رقم ٣٤٨ .

364 — R. Hamann, Geschichte der Kunst, Vol. II, P. 384, fig. 413.

في الجلات والكتب منذ سنة ١٩٣٩ . كما انه لم ينتبه أحد إلى ماهية الجسم الرباعي للأشخاص الثلاثة - الذين يسرون خلف الجنود - ويقدم له تحديداً وتفسيراً . اننا نرى في هذا الجسم دفاً رباعياً له نطاق يساعد العازف على تعليقه أو حمله عند الحاجة . لقد وضع كل شخص هذا الدف على ذراعه الأيسر واسنده ب صدره من الخلف ، وبقت اليد اليمنى - وهي لا تشاهد في المنحوتة لأن الدف نفسه قد حجبا - لاستعمالها في القرع على الدف (شكل ٦١) . ومما يقوي رأينا هذا - الذي نشرناه في مقال باللغة الألمانية (٣٦٥) - هو وجود عازف الصنوج اليدوية الذي يتبعهم ويشارك في العزف معهم . ومشاركة عازف الصنوج اليدوية مع عازفي الدف نجدها في منحوتة أخرى تعود للملك الآشوري سنحاريب (صورة رقم ٧٥) .



(شكل ٦١)

ان الصنوج اليدوية التي استعملها الآشوريون هي على نوعين :

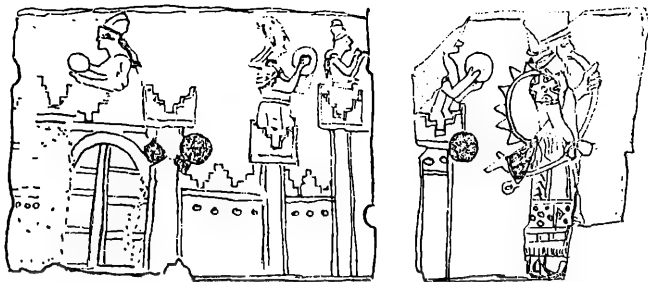
الأول حيث تحتوي الصنوج فيه على قبضة صغيرة بشكل العروة تثبت في الوجه العلوي من كل صنج (صورة رقم ٨٦) . والنوع الثاني من الصنوج يحتوي على قبضة رفيعة طويلة تثبت في وسط الوجه العلوي من كل صنج يسكها العازف عند القرع (صورة رقم ٩٠) . فالنوع الأول من الصنوج نراه في منحوتة جدارية تعود لزمان الملك الآشوري آشور بانديبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق . م) حيث تضم جوقة عسكرية (٣٦٦) تعزف على آلات متنوعة من ضمنها الصنوج (صورة رقم ٨٦) .

وعثر في نمرود (كالح) (٣٦٧) على قطع من علبة عملت من العاج ونقشت بمشهد قلعة أو حصن له باب كبير ، ويشاهد فوق السطح والأبراج نسوة يقرعن الصنوج الواحدة بالأخرى (شكل ٧٠ ب) ، وتقرع احدهن. — كما نرى نحن — على الدف المستدير استناداً إلى وضعية اليدين . وتقف عازفة الدف هذه في الجزء الموجود فوق الباب الكبيرة ذات النهاية المقوسة (شكل ٧٠ ب) . ويقف في أمام هذا الحصن ملك بعدته وسلاحه (شكل ٧٠ أ) . ويرى مالوان (٣٦٨) ان هذا الملك اما أن يكون في حالة الرحيل عن البلد أو ان يكون قد عاد منتصراً وان النسوة يعزفن على الآلات المذكورة لهذه المناسبة أو تلك . أما تاريخ هذا الأثر فقد حدده مالوان ببداية حكم شلمنصر الثالث (٨٥٩ - ٨٢٤ ق . م) .

٣٦٦ — انظر الهامش رقم ٣٤٨ .

367 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, P. 194, fig. 132.

368 — M.E.L. Mallowan, Nimrud and its Remains, Vol. I, P. 195.



(شكل ٧٠)

أما النوع الثاني من الصنوج أي الذي يحوي على قبضة رفيعة طويلة فنشاهده على ثلاث منحوتات آشورية من القرن السابع قبل الميلاد . ففي المنحوتة التي تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق م) والتي عثر عليها في نينوى (٣٦٩) نشاهد فرقة موسيقية تتألف من عازفين على الجناك وعازفين على الدف المستدير وبينهما عازف على الصنوج (جنجانات) وقد مسكها بصورة مائلة عند الحافة أي ليس عند القبضة الوسطية الطويلة للدلالة على الاستراحة وعدم العزف ، إذ ان اخراج الصوت يتطلب قورع الصنوج الواحدة بالأخرى وهذا لا يتم إلا بعد مسك كل صنيج عند القبضة بواسطة يد العازف وقورع الواحدة بالأخرى (صورة رقم ٧٥) .

ونفس النوع من الصنوج نشاهده في منحوتة تعود لزمن الملك الآشوري سنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق م) موجودة في متحف برلين (٣٧٠) حيث

٣٦٩ - انظر الهامش رقم ٣٣٨ .

٣٧٠ - انظر الهامش رقم ٣٦٤ .

يسير عازف الصنوج خلف ثلاثة عازفين على الدف انربع (شكل ٦٩) .
وفي هذا الأثر نشاهد العازف وقد مسك كل صنج بيد عند القبضة الرفيعة
الطويلة . ونجد هذه الطريقة من مسك الصنوج اليدوية (جنجانات) أي من
القبضة الطويلة الرفيعة في منحوتة آشورية أخرى تعود للقرن السابع قبل
الميلاد (صورة رقم ٩٠) .

الآلات الهوائية

المزمار :

نجد مشاهد العزف على المزمار ممثلة على الآثار التالية :

١ - كسرة فخار مزججة عثر عليها في آشور (٣٧١) عليها بقايا مشهد
ديني يتألف من مبخرة تقترب منها يد انسان ثم منضدة قرابين
ويلي ذلك وردة أو مروحة تخطيطية فوقها قرص الشمس الطائر
وبالقرب منه بقايا يدين تمسك المزمار المزودج ثم يلي ذلك القسم
العلوي من شخص مع يده اليسرى التي ربما يقرع بها الطبل
(صورة رقم ٩٤) . واستناداً إلى زي الشخص الأخير نؤرخ هذا
الأثر في القرن التاسع قبل الميلاد .

٢ - منحوتة جدارية تعود لزمن الملك آشور بانيبال عثر عليها في
نينوى (٣٧٢) ويحتوي مشهدها الموسيقي على ثلاثة عازفين : الأول
والذي يقابله شخصان آخران وجهاً لوجه يعزف على الكنارة .

371 — W. Andrae, Farbige Keramik aus Assur.

٣٧٢ - انظر الهامش رقم ٣٤١ .

والثاني يعزف على الجنك والثالث الذي لم تظهر منه في الصورة سوى
اليدين اللتين مسكنا بالمزمار المزدوج (صورة رقم ٨٠) .

٣ - منحوتة جدارية تعود لزمان الملك آشور بانيبال (٦٦٨-٦٢٦ ق.م)
عثر عليها في زينوى (٣٧٣) ، ويمثل مشهد أحد أفاريذها مجموعة من
العازين على آلات موسيقية مختلفة يتقدمهم عازف على الجنك ثم
يليه عازفان واحد يعزف على الجنك المحمول بصورة أفقية والآخر
الذي على يمينه يعزف على المزمار (صورة رقم ٧٩) .

٤ - منحوتة آشورية - نؤرخها في زمن الملك آشور بانيبال (٦٦٨ -
٦٢٦ ق . م) استناداً إلى شكل القلادة - عليها عازف يعزف على
المزمار المزدوج الذي ظهرت عليه بعض الثقوب (صورة رقم ٩١) .

٥ - دلالة ذات سلسلة ذهبية عثر عليها في قبر أميرة آشورية في غرود ،
سبق وان ذكرناها في نهاية الكلام حول الكنارة الآشورية (٣٧٤) .
يحتوي مشهد هذه الدلالة - حسب رأينا - على عزف ثنائي يشترك
فيه عازف على المزمار وعازف آخر على الكنارة التي تأبطها تحت
كتفه الأيسر (شكل ٦٧) .

٦ - ختم منبسط عثر عليه في غرود (كالخ) ويعود زمنه إلى سنة
٦٤١ ق . م . نقش عليه مشهد لحيوانين يعزف كل واحد منهما على
المزمار (٣٧٥) (شكل ٧١) .

٣٧٣- انظر الهامش رقم ٣٤٤ .

٣٧٤- انظر الهامش رقم ٣٥٤ .



(شكل ٧١)

البوق :

هنالك منحوتة جدارية تعود لزمان الملك سنحاريب (٧٠٤-٦٨١ ق. م) عثر عليها في نينوى ، ويمثل مشهدها عملية لنقل الثور الممنح وقد وقف على الكتلة الحجرية التي تمثل الثور الممنح أربعة أشخاص يشرفون على عملية النقل ويعطون الأوامر والتعليقات . ومن ضمن هؤلاء المراقبين الأربعة شخص ينفخ في بوق طويل دقيق (صورة رقم ٩٢ و ٩٣) . لقد سبق وان قلنا ان القرن والبوق يستعملان لتكبير الصوت والنداء ولإعطاء الإشارات والتنبيه .

خلاصة :

ان ندرة الآثار العائدة إلى العصر الآشوري القديم والعصر الآشوري الوسيط جعلت معلوماتنا عن الآلات الموسيقية الآشورية تعتمد على آثار العصر الآشوري الحديث وبالدرجة الأولى الآثار العائدة إلى الملوك، آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق. م) وسنحاريب (٧٠٤ - ٦٨١ ق. م) وآشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق. م) .

أما الآلات الموسيقية الآشورية فهي :

١ - الجنك .

- ٢ - الكمنارة .
- ٣ - العود .
- ٤ - الطبل .
- ٥ - الصنوج .
- ٦ - المزمار .
- ٧ - البوق .
- ٨ - الدف المستدير والمربع

وأغلب هذه الآلات الموسيقية كانت مستعملة في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠) ما عدا الدف المربع والطبل الاسطواني الصغير والطبل الشبيه بالقمع والصنوج ذات القبضة الطويلة الرفيعة ، حيث نجد أنها - استناداً إلى الآثار المعروفة والمنشورة في الوقت الحاضر - في العصر الآشوري الحديث فقط . ان آلة الجنك الآشورية تشبه تماماً آلة الجنك التي كانت سائدة في العراق خلال العصر البابلي القديم وذلك من حيث الشكل والوضعية أثناء العزف - أفقية وعمودية أو رأسية - وطريقة العزف أي استعمال العازف للمضرب أو بدونه أي بواسطة الأصابع مباشرة . أما الفروق بين الآلتين في العصر البابلي القديم والعصر الآشوري الحديث فهي ان عدد أوتار الجنك البابلية هو أقل من أوتار الجنك الآشورية التي أصبحت الجنك العامودية منها تحتوي على ١٥ - ٢٢ وترّاً والجنك الأفقية تحتوي على ٨ - ١٢ وترّاً . هذا وان الساق الحامل للأوتار في الجنك الآشورية أصبح ينتهي بشكل يمثل كف الانسان بعد ان كانت نهاية الساق الحامل للأوتار تشبه رأس المسمار في العصر البابلي القديم . ولقد ظهر هذا الشكل الشبيه برأس المسمار في نهاية الساق الحامل للأوتار الجنك منذ عصر فجر السلاط الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق م) وظل مستعملاً لغاية العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق م) ، وبعد ذلك تحول الشكل في العصر الآشوري الحديث

(٩١١ - ٦١٢ ق . م) إلى ما يشبه كف الانسان . ومن الفروق الصغيرة بين مضرب العصر البابلي القديم ومضرب العصر الآشوري الحديث هو أن الثاني أطول من الأول .

أما بالنسبة للكنارة في العصر الآشوري الحديث فقد جاءت منها عدة أشكال تعود في أصلها إلى الكنارات التي كانت معروفة في العصر البابلي القديم . فهناك كنارة ذات صندوق صوتي صغير ويخرج منه بضورة مائلة ساقان جانبيين فيها تقوس أو تحذب عند نقطة الاتصال بالساق الحامل للأوتار الذي أصبح هو الآخر بشكل قوس (صورة رقم ٨٠ و ٨١) . وهناك كنارات صغيرة يسير الساقان الجانبيان فيها بصورة متوازية وصندوقها الصوتي صغير (صورة رقم ٨٣ وشكل ٦٤ و ٦٥) . كما توجد كنارة ذات صندوق صوتي مستطيل وساقاها الجانبيان مستقيمان ويسيران من الصندوق الصوتي إلى الساق الحامل للأوتار بصورة مائلة تزداد اتساعاً في الأعلى (شكل ٦٦) ، ويمسك العازف هذه الأنواع المختلفة من الكنارات إما بصورة أفقية أو بصورة مائلة ، ويكون العزف عليها إما بواسطة المضرب أو بدونه أي بالأصابع مباشرة .

والمشهد الوحيد لآلة العود ذي العنق الطويل والذي يعود لزمان الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣ - ٨٥٩ ق . م) يدل على عدم حدوث أي تغيير أو تطوير في العود عما كان عليه في العصور الماضية ، حتى أن طريقة مسكه ظلت كما كانت عليه في العصر الكوشي أي أن العنق الطويل يتجه بصورة مائلة إلى الأعلى والصندوق الصوتي الصغير المدور يكون عند الجانب الأيمن من العازف (صورة رقم ٨٧ و ٨٨) .

لقد تنوعت آلات القرع والايقاع في العصر الآشوري الحديث فبالنسبة

للصنوج نشاهد ظهور نوع لم يكن معروفاً في العصور الماضية وهو الذي يحتوي على قبضة طويلة رفيعة (صورة رقم ٩٠) .

كما وظل مستعملاً النوع القديم من الصنوج الذي ظهر لأول مرة في زمن مؤسس سلالة أور الثالثة الملك أورنامو حوالي (٢٥٥٠ - ٢٠٣٢ ق . م) واستعمل أيضاً في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق . م) .

أما بالنسبة للطبول فلم يظهر أثر آشوري بعد يرينا الطبل المدور الكبير ، ولكن ظهر في العصر الآشوري الحديث نوعان من الطبول : طبل بشكل القمع ، جهته العلوية فقط مغطاة بالجلد (صورة رقم ٨٩) ، وطبل اسطواني منتظم تحتوي قاعدته العليا والسفلى على الجلد الذي ثبت بواسطة المسامير (شكل ٦٨) . وفي العصر الآشوري الحديث ظهر الدف المربع (شكل ٦٩) لأول مرة وازداد حجم الدف المستدير عما كان عليه في الأدوار الماضية .

ومن الأمور المهمة بالنسبة للحياة الموسيقية في العراق القديم هي أن أول استعمال للآلات الموسيقية في الحروب والمعارك كان في العصر الآشوري الحديث ، حيث شاهدنا في منحوتة الملك الآشوري آشور بانيبال (٦٦٨ - ٦٢٦ ق.م) أربعة عازفين يشيرون حماس الجيش بالحنانهم (صورة رقم ٨٦ وشكل ٦٢) .

ان أول ظهور للفرقة أو الجوقة الموسيقية كان في العصر الآشوري الحديث ، حيث ظهر في مشهد واحد مجموعة من العازفين على آلات موسيقية مختلفة بينما لا نرى في العصور الماضية في العراق القديم إلا عزفاً منفرداً أو عزفاً ثنائياً .

هذا وان المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى قد تعددت فبالإضافة الى المناسبات الدينية نرى استخدام الموسيقى في الاحتفال بانتصار الملك على عدوه أو استخدامها أثناء الحرب أو في أوقات الاستراحة والفراغ .

ان الآلات الموسيقية العائدة للشعوب والأقوام المغلوبة والتي دخلت في
تبعية الحكم الآشوري ونقلت من مناطقها الى مناطق أخرى من بلاد آشور
- وأكثرهم كانوا من غير الساميين ، بل من سكان الجبال الآريين - لم تكن
جديدة بالنسبة للآشوريين ولم تؤثر بأي شكل من الأشكال على الآلات
الموسيقية الآشورية التي كانت على مستوى أرفع من الرقي والتقدم الفني
والتكنيكي .

جدول زمني رقم (٨)

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري القديم :	
ايلوشوما	حوالي (١٨٦٠ ق. م)
ايريشوم الأول	حوالي (١٨٣٠ ق. م)
ايكونوم	حوالي (١٧٩٠ ق. م)
سرجون الأول	حوالي (١٧٨٥ ق. م)
بوزور آشور الثاني	حوالي (١٧٧٥ ق. م)
نرام سن	حوالي (١٧٦٥ ق. م)
ايرشوم الثاني	حوالي (١٧٥٠ - ؟ ق. م)
شمشي ادد الأول	حوالي (١٧٤٩ - ١٧١٧ ق. م)
اشمدا كان الأول	حوالي (١٧١٦ - ١٦٧٧ ق. م)
آشور دو كول	حوالي (١٦٧٦ - ١٦٧١ ق. م)
بلباني	حوالي (١٦٦٩ - ١٦٦٠ ق. م)
ليباي	حوالي (١٦٥٩ - ١٦٤٣ ق. م)
شوما ادد الأول	حوالي (١٦٤٢ - ١٦٣١ ق. م)
لنتارسن	حوالي (١٦٣٠ - ١٦١٩ ق. م)
بازي	حوالي (١٦١٨ - ١٥٩١ ق. م)
لوللاي	حوالي (١٥٩٠ - ١٥٨٥ ق. م)
شونينا	حوالي (١٥٨٤ - ١٥٧١ ق. م)
شرما ادد الثاني	حوالي (١٥٧٠ - ١٥٦٨ ق. م)

جدول زمني رقم (أ٨)

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

العصر الآشوري القديم :

ايريشوم الثالث	حوالي (١٥٦٧ - ١٥٥٥ ق. م)
شمشي ادد الثاني	حوالي (١٥٥٤ - ١٥٤٩ ق. م)
اشمدا كان الثاني	حوالي (١٥٤٨ - ١٥٣٣ ق. م)
شمشي ادد الثالث	حوالي (١٥٣٢ - ١٥١٧ ق. م)
آشور نيراري الأول	حوالي (١٥١٦ - ١٤٩١ ق. م)
بوزور آشور الثالث	حوالي (١٤٩٠ - ١٤٧٧ ق. م)
انليل ناصر الأول	حوالي (١٤٧٦ - ١٤٦٤ ق. م)
نور ايلي	حوالي (١٤٦٣ - ١٤٥٢ ق. م)
آشور شادوني	حوالي (١٤٥١ ق. م)
آشور رابي الأول	حوالي (١٤٥٠ - ١٤٣١ ق. م)
آشور نادن آخي الأول	حوالي (١٤٣٠ - ١٤٢٥ ق. م)
انليل ناصر الثاني	حوالي (١٤٢٤ - ١٤١٨ ق. م)
آشور نيراري الثاني	حوالي (١٤١٧ - ١٤٠٩ ق. م)
آشور بلنيششو	حوالي (١٤٠٨ - ١٤٠١ ق. م)
آشور رينششو	حوالي (١٤٠٠ - ١٣٩١ ق. م)
آشور نادن آخي الثاني	حوالي (١٣٩٠ - ١٣٦٤ ق. م)
اريبا ادد الأول	

العصر	التسلسل الزمني القصير
العصر الآشوري الوسيط :	
آشور أوبالط	حوالي (١٣٦٣ - ١٣٢٨ ق.م.)
انليل نراري	حوالي (١٣٢٧ - ١٣١٨ ق.م.)
أريكدن ايلو	حوالي (١٣١٧ - ١٣٠٦ ق.م.)
أدد نيراري الأول	حوالي (١٣٠٥ - ١٢٧٤ ق.م.)
شلمنصر الأول	حوالي (١٢٧٣ - ١٢٤٤ ق.م.)
توكلتي بينورثا الأول	حوالي (١٢٤٣ - ١٢٠٧ ق.م.)
آشور نادن ايلي	حوالي (١٢٠٦ - ١٢٠٣ ق.م.)
آشور نيراري الثالث	حوالي (١٢٠٢ - ١١٩٧ ق.م.)
انليل كودور اوصر	حوالي (١١٩٦ - ١١٩٢ ق.م.)
نينورثا ابال اكور	حوالي (١١٩١ - ١١٧٩ ق.م.)
آشور دان الأول	حوالي (١١٧٨ - ١١٣٣ ق.م.)
نينورثا توكلتي آشور	حوالي (١١٣٢ ق.م.)
آشور رش ايشي	حوالي (١١٣٠ - ١١١٣ ق.م.)
تكللات بيسر الأول	حوالي (١١١٢ - ١٠٧٤ ق.م.)
اشارد ابال اكور	حوالي (١٠٧٣ - ١٠٧٢ ق.م.)
آشور بل كالا	حوالي (١٠٧١ - ١٠٥٤ ق.م.)
أيريا ادث الثاني	حوالي (١٠٥٣ - ١٠٥٢ ق.م.)
شمشي ادث الرابع	حوالي (١٠٥١ - ١٠٤٨ ق.م.)
آشور ناصر بال الأول	حوالي (١٠٤٧ - ١٠٢٩ ق.م.)
شلمنصر الثاني	حوالي (١٠٢٨ - ١٠١٧ ق.م.)
آشور نيراري الرابع	حوالي (١٠١٦ - ١٠١١ ق.م.)

جدول زمني رقم (١٠)

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

العصر الآشوري الحديث :

آشورابي الثاني	حوالي (١٠١٠ - ٩٧٠ ق.م .)
آشور رش ايشي الثاني	حوالي (٩٦٩ - ٩٦٥ ق.م .)
تكلات بيلسر الثاني	حوالي (٩٦٤ - ٩٣٣ ق.م .)
آشور دان الثاني	حوالي (٩٣٢ - ٩١٠ ق.م .)
ادد نيراري الثاني	حوالي (٩٠٩ - ٨٨٩ ق.م .)
توكلي نينورتا الثاني	حوالي (٨٨٨ - ٨٨٤ ق.م .)
آشور ناصر بال الثاني	حوالي (٨٨٣ - ٨٥٩ ق.م .)
شلمنصر الثالث	حوالي (٨٥٨ - ٨٢٤ ق.م .)
شمشي ادد الخامس	حوالي (٨٢٣ - ٨١٠ ق.م .)
ادد نيراري الثالث	حوالي (٨٠٩ - ٧٨٢ ق.م .)
شلمنصر الرابع	حوالي (٧٨١ - ٧٧٢ ق.م .)
آشور دان الثالث	حوالي (٧٧١ - ٧٥٤ ق.م .)
آشور نيراري الخامس	حوالي (٧٥٣ - ٧٤٦ ق.م .)
تكلات بيلسر الثالث	حوالي (٧٤٥ - ٧٢٧ ق.م .)

تابع جدول رقم (١٠)

حوالي (٧٢٦ - ٧٢٢ ق.م)	شلمنصر الخامس
حوالي (٧٢١ - ٧٠٥ ق.م)	مرجون (شاروكين الثاني)
حوالي (٧٠٤ - ٦٨١ ق.م)	سنحاريب
حوالي (٦٨٠ - ٦٦٩ ق.م)	آسرحدون
حوالي (٦٦٨ - ٦٢٦ ق.م)	آشور بانيبال
حوالي (٦٢٥ - ٦٢١ ق.م)	آشور اتلي ايلاني
حوالي (٦٢٠ - ٦١٢ ق.م)	سن شاريشكون
حوالي (٦١١ - ٦٠٦ ق.م)	آشور أوبالط الثاني

الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث

(١٠٠٠ - ٥٣٩ ق م)

لا يجد القاريء أيّ شرح أو وصف للآلات الموسيقية التي استعملت في العصر البابلي الحديث^(٣٧٦) في الأبحاث والكتب الباحثة في موضوع الآلات الموسيقية في الشرق القديم ، وكل ما يجده فيها ذكر ما ورد في التوراة^(٣٧٧)

٣٧٦ - ان اصطلاح « العصر البابلي الحديث » و « العصر البابلي الأخير » مستعمل من قبل كل من علماء الآثار وعلماء اللغات السامية . فبالنسبة لعالم الكتابات السامية المشهور الأستاذ « فون زودن Von Soden » يضم العصر البابلي الحديث الزمن من حوالي ١٠٠٠ لغاية ٦٢٥ ق . م . وأما العصر البابلي الأخير فإنه يبدأ بعد سنة ٦٢٥ ق . م ويشمل لغات الكلدانيين ، الفرس ، الساقين والفرثيين ، انظر :

W. Von Soden. Akkadische Grammatik. P. 3.

واستعملت الاصطلاحين المذكورين أعلاه الباحثة الآثارية « ايغا شترومنجر Eva Strommenger » انظر :

E. Strommenger, Fünf, Jahrtausende Mesopotamien P. 40; Baghdader Mitteilungen 3, P. 159, 5.

٣٧٧ - انظر الفصل الثالث من كتاب دانيال في التوراة .

من الآلات الموسيقية المختلفة التي كانت تضمها أوركسترا الملك الكلداني نبوخذ نصر (٦٠٤ - ٥٦٢ ق . م) ، والسبب في هذا يعود إلى :

أ - ندرة الآثار العائدة إلى هذا العصر والتي تحتوي على مشاهد للآلات الموسيقية .

ب- ان الذين كتبوا في هذه المواضيع هم ليسوا من الآثاريين وعلى هذا فإنه ليس بإمكانهم ان يعرفوا ويلموا بجميع القطع الأثرية التي لها علاقة بالحياة الموسيقية في مختلف عصور تاريخ العراق القديم . وها نحن نبدأ بتقديم ما يمكن تقديمه في الوقت الحاضر من معلومات حول الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث (١٠٠٠ - ٥٣٩ ق . م) .

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

يوجد في المتحف العراقي القسم الأعلى من دمية طينية عثرت عليها البعثة الأمريكية في نفر (٣٧٨) في المنطقة التي أسستها البعثة باسم (حي الكتاب) . تمثل بقايا هذه الدمية امرأة تحمل على جانبها الأيسر آلة الجنك وقد وضعت المرأة كلتا اليدين على قسم من الساق الحامل للأوتار الذي ظهر في الصورة بهيئة دائرية (صورة رقم ٩٦) هذا ويتضح من الصورة وجود بضعة أوتار عملت بشكل خطوط متوازية ورأسية نزلت من الأعلى حتى نقطة وضع اليدين قرب النهاية القرصية للساق الحامل للأوتار (صورة رقم ٩٦) . ان المنقبين الذين نشروا هذا الأمر لم يذكروا شيئاً - في كتابهم المذكور في

378 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I (OIP LXXXVII), Pl. 126, Nr. 1.

الهامش ٣٧٨ - عن تاريخه ، سوى أننا نجد في الشرح المقابل للصورة ان هذا الأثر قد عثر عليه في الطبقة الأولى (= حي الكتاب) (٣٧٩) وهذه الطبقة تعود - حسب ما توصل إليه المنقبون في نفر - إلى عصر ايسن - لارسا (٣٨٠) .

ونحن لا نعتقد بأن هذه الدمية الطينية تعود إلى عصر ايسن - لارسا (١٩٥٠ - ١٨٣٠ ق . م) بل أننا نؤرخها في العصر البابلي الحديث (١٠٥٠ - ٥٣٩ ق . م) وذلك بالاستناد إلى تسريحة الشعر وقسمات الوجه . ان تسريحة شعر المرأة في هذا الأثر تختلف كل الاختلاف عما هو سائد من تسريحات في عصر ايسن - لارسا وعصر سلالة بابل الأولى وإنما أقرب إلى تسريحات شعر الدمي الطينية (٣٨١) العائدة إلى العصر البابلي الحديث .

الكنارة (Lyre) :

أظهرت تنقيبات البعثة الأمريكية التي تمت قبل الحرب العالمية الثانية ختماً منبسطاً (٣٨٢) في نفر ، عثر عليه في أحد القبور في سنة ١٨٩١ . يحتوي مشهد هذا الختم على شخص جالس على كرسي ويسك بيده وبصورة مائلة آلة وتوبة هي الكنارة ، ويقابل العازف شخص جالس على الأرض وهو

379 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, Pl. 126, Nr. 1.

380 — D.E. McCown and R.C. Haines, Nippur I, P. 54, 77.

٣٨١ - انظر الدمي الطينية المنشورة في اللوحة ١٤ من كتاب :
Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka.

382 — L. Legrain, The Culture of the Babylonians from their Seals in the Collections of the Museum, P. 311, Pl. XXXII, Nr. 627.

يصفق بكتا اليدين ، ويعلو ما بين رأس العازف والكنارة هلال
(صورة رقم ٩٥) .

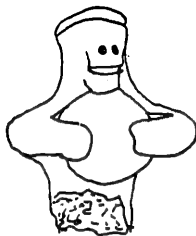
وبشاهد في الساق العلوي الحامل للأوتار أربع نقاط للدلالة على المسامير
التي تشد عليها الأوتار التي كان عددها - طبقاً لعدد المسامير - أربعة أوتار،
إلا أن الفنان اكتفى - بسبب ضيق المكان - بنقش وترين . يلاحظ ان
الساقين الجانبيين قد عملا بشكل مستقيم وبصورة مائلة بحيث ان المسافة بينهما
عند نقطة اتصالهما بالساق الحامل للأوتار هي أكبر من المسافة عند اتصالهما
بالصندوق الصوتي . ان قياس هذا الختم المنبسط هو ١٥٦ × ١٥٣ سم لهذا
فلا يمكن أن تتضح في النقش الذي يحمله طريقة العزف على الكنارة أي فيما
لو كانت بالضرب أم بدونه .

آلات القرع والايقاع

الدف المستدير :

ان دمي الطين العائدة إلى العصر البابلي الحديث والتي تمثل عازفات على
الدف المستدير هي قليلة جداً بالنسبة لمثيلاتها في العصر البابلي القديم ، أو حتى
بالنسبة للدمى التي تمثل مواضيع أخرى من نفس العصر . ففي الوركاء (٣٨٣)
عثر على دمية طينية لامرأة واقفة ، رأسها مفقود وهي تمسك أمام صدرها
بدف مستدير (صورة رقم ٩٧) . ويتضح من هذه الدمية ان المرأة قد
مسكت الدف بكفها الأيسر واستعملت أصابع اليد اليمنى في العزف . وهذه
الطريقة في مسك الدف المستدير كانت معروفة في العراق القديم منذ العصر
السومري الحديث (٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق . م) .

ومن مدينة الوركاء أيضاً جاءتنا دمية طينية أخرى تمثل قرداً (٣٨٤) يقرع على الدف المستدير الذي مسكه امام صدره . لقد أرخت تسيجلر (٣٨٥) هذه الدمية في العصر البابلي الحديث استناداً إلى المعثر ، إذ عثر على هذه الدمية في ردم البيوت العائدة إلى العصر البابلي الحديث .



(شكل ٧٢)

والدمية (صورة رقم ٩٨) قد أرختها (بارليه) - في الصفحة ٤٠٢ من كتابها - في العصر الهلنستي . أما نحن فإننا نؤرخ هذه الدمية في العصر البابلي الحديث استناداً إلى تسريحة الشعر حيث انها تختلف عن التسريحات المألوفة في العصر الهلنستي .

أوركسترا نبوخذ نصر :

جاء في العهد القديم ما يلي : نبوخذ نصر الملك صنع تمثالاً من ذهب طوله ستون ذراعاً وعرضه ست أذرع ونصبه في بقعة دورا في ولاية بابل ثم أرسل

384 — Ch. Ziegler, Pl. 22, Nr. 324.

385 — Ch. Ziegler, TW, P. 174.

نبوخد نصر الملك ليجمع المرازبة والشحن والولاة والقضاة والخزنة والفقهاء
 والمغنين وكل حكام الولايات ليأتوا لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخد نصر
 الملك . حينئذ اجتمع المرازبة والولاة والقضاة والخزنة والفقهاء والمغنون وكل
 حكام الولايات لتدشين التمثال الذي نصبه نبوخد نصر الملك ووقفوا أمام
 التمثال الذي نصبه نبوخد نصر ونادى مناد بشدة قد أمرتم أيها الشعوب
 والأمم والألسنة عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب
 والسنطير وكل أنواع العزف أن تحضروا وتسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه
 نبوخد نصر الملك ومن لا يحضر ويسجد ففي تلك الساعة يلقى في وسط أتون
 نار متقدة . لأجل ذلك وقتما سمع كل الشعوب القرن والناي والعود
 والرباب والسنطير وكل أنواع العزف خرج كل الشعوب والأمم والألسنة
 وسجدوا لتمثال الذهب الذي نصبه نبوخد نصر . لأجل ذلك تقدم حينئذ
 رجال كلدانيون واشتكوا على اليهود . أجابوا وقالوا للملك نبوخد نصر أيها
 الملك عش إلى الأبد . أنت أيها الملك أصدرت أمراً بأن كل انسان يسمع
 صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير والمزمار وكل أنواع العزف
 يحضر ويسجد لتمثال الذهب . ومن لا يحضر ويسجد فإنه يلقى في وسط أتون
 نار متقدة . يوجد رجال يهود الذين وكلتهم على أعمال ولاية بابل شدوخ
 وميشيخ وعبد نفو . هؤلاء الرجال لم يعملوا لك أيها الملك اعتبار آلهتك
 لا يعبدون ولتمثال الذهب الذي نصبت لا يسجدون . حينئذ أمر نبوخد
 نصر بغضب وغيظ باحضار شدوخ وميشيخ وعبد نفو . فأقوا هؤلاء الرجال
 قدام الملك . فأجاب نبوخد نصر وقال لهم تعمدوا يا شدوخ وميشيخ وعبد
 نفو ، لا تعبدون آلهتي ولا تسجدون لتمثال الذهب الذي نصبت . فإن كنتم
 الآن مستعدين عندما تسمعون صوت القرن والناي والعود والرباب والسنطير
 والمزمار وكل أنواع العزف إلى أن تحضروا وتسجدوا للتمثال الذي علمته . وان

لم تسجدوا ففي تلك الساعة تلقون في وسط أتون النار المتقدة ... : (٣٨٦) .

ان أسماء الآلات الموسيقية التي استعملها النص الأصلي هي : Karma , mashrohittha, Kathros, Sabka, Psauterin, Sumpunya, والواضح ان بعض هذه الكلمات سامية الأصل والبعض الآخر اغريقية الأصل .
اختلف مترجمو العهد القديم إلى اللغة الانكليزية في ترجمة هذه الكلمات وذكروا الكلمات التالية (٣٨٧) :

1. trumpe, pipe, harpe, sambuke, samphony ;
2. Cornet, trumpet, harpe, sackebut, psalterie, dulcimer :
3. Cornet, flute, harp, sackbut, Psaltery, dulcimer ;
4. Cornet, flute, harp, sackbut, psaltery, dulcimer (or bagpipe).

أما جالين (٣٨٨) فقد ترجم كلمات الآلات الموسيقية الواردة في الفقرة المقتبسة من العهد القديم بما يلي :

« at what time ye hear the sound of the trumpet, flute, lyre, rote, psaltery and the full consort, even of all kinds of music »

وبخصوص الترجمة العربية نود أن نقول ان كلماتها الموسيقية تختلف عن الكلمات الانكليزية المذكورة أعلاه ، وانها تنطبق تماماً على تسميات الآلات الموسيقية العربية في الوقت الحاضر ، إذ استعمل المترجم العربي كلمات الآلات الموسيقية التي يعرفها والمستعملة في عصره . وعلى الرغم من اختلاف الكلمات التي قدمت في اللغات الحديثة كمقابل لكلمات الآلات الموسيقية

٣٨٦ - الكتاب المقدس ، بيروت ١٩٦١ ، سفر دانيال ، الاصحاح الثالث
ص ٨٥٩ - ٨٦٠ .

387 — F.W. Calpin, MS, P. 67.

388 — F.W. Calpin, MS, P. 69.

الواردة في النص الأصلي القديم من الكتاب المقدس (العهد القديم ، سفر دانيال) إلا أن ذلك لا يمنع من الاعتقاد بتمدد واختلاف الآلات الوترية والهوائية المستعملة آنذاك . وإن هذا الاعتقاد تدعمه القطع الأثرية التي ذكرناها أعلاه .

من المعروف ان العهد القديم قد كتب في عهد متأخر عن عصر نبوخذ نصر بدليل وجود كلمات فارسية واغريقية فيه ، ولكن ذلك لا يمنع من وجود الآلات المذكورة في عصر نبوخذ نصر (٦٠٤ - ٥٦٢ ق . م) خاصة بعد أن نعلم ان نفس هذه الآلات قد استعملت أيضاً في العصر الهلنستي (٣١٢ ق . م - ٢٢٦ ب . م) وهي لا تختلف عن الآلات الموسيقية التي استعملها الآشوريون والبابليون (١٩٥٠ - ٦١٢ ق . م) .

إن الفقرة التي اقتبسناها من سفر دانيال أعلاه تقدم لنا مجالاً من المجالات التي كانت تستخدم فيها الآلات الموسيقية في العصر البابلي الحديث ، وهي مناسبة تدشين التمثال الذي ينصبه الملك ليسجد له الأفراد . هذا ونظراً لارتباط الموسيقى بالكثير من المناسبات الدينية في العراق القديم ، لذا فإنه لا يستبعد وجود الآلات الموسيقية المختلفة من وترية وهوائية وآلات القرع والإيقاع في هذا العصر الذي عبد سكانه الآلهة العراقية القديمة التي عرفت وعبدت قبل العصر البابلي الحديث .

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

ملوك بابل

العصر البابلي الحديث :

سيريقنو شوكامونا	٣ أشهر	حوالي (٩٩٥ ق. م)
ماربتي أبال أوصر	٥ سنوات	حوالي (٩٨٥ ق. م)
نابو موكين أبلي	٣٦ سنة	حوالي (٩٦٥ ق. م)
نينورتا كودي أوصر	٣-٢ سنوات	حوالي (٩٤٥ ق. م)
ماربتي آخي ايددينا		حوالي (٩٣٥ ق. م)
شمش موداميك		حوالي (٩٠٥ ق. م)
نابو شوم أو كين الأول		حوالي (٨٩٠ ق. م)
نابو ابال ايد دين		حوالي (٨٥١ ق. م)
مردوخ بل اوساته		حوالي (٨٥١ - ٨٥٠ ق. م)
مردوخ زاكر شوم الأول		حوالي (٨٤٥ ق. م)
مردوخ بلاتسو اقي		حوالي (٨١١ ق. م)
بابا اخي ايد دينا		حوالي (٨٠٥ ق. م)
مردوخ بل زري		حوالي (٨٠٠ ق. م)
مردوخ ابال أوصر		حوالي (٧٨٥ ق. م)
أريبا مردوخ		حوالي (٧٧٥ ق. م)
نابو شوم أو كين الثاني		حوالي (٧٤٧ ق. م)
نابو ناصر		حوالي (٧٤٧ - ٧٣٥ ق. م)
نابو نادن زر		حوالي (٧٣٤ - ٧٣٣ ق. م)
نابو شوم أو كين		حوالي (٧٣٢ ق. م)

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

ملوك بابل	
العصر البابلي الحديث :	
أو كين زر	حوالي (٧٣٢ - ٧٣٠ ق. م)
بولو (= تكلات بيلصر الثالث)	حوالي (٧٢٩ - ٧٢٧ ق. م)
أولولاي (= شلنصر الخامس)	حوالي (٧٢٦ - ٧٢٢ ق. م)
مردوخ ابال ايد ديننا الثاني	حوالي (٧٢١ - ٧١١ ق. م)
سرجون الثاني	حوالي (٧١٠ - ٧٠٥ ق. م)
سنحاريب	حوالي (٧٠٤ - ٧٠٣ ق. م)
مردوخ زاكر شومي الثاني	حوالي (٧٠٣ ق. م)
مردوخ ابال ايد ديننا الثاني	حوالي (٧٠٣ ق. م)
بل ابني	حوالي (٧٠٢ - ٧٠٠ ق. م)
آشور نادن شومي	حوالي (٦٩٩ - ٦٩٤ ق. م)
نركال أوشرب	حوالي (٦٩٣ ق. م)
موشيزب مردوخ	حوالي (٦٩٢ - ٦٨٩ ق. م)
سنحاريب	حوالي (٦٨٨ - ٦٨١ ق. م)
اسرحدون	حوالي (٦٨٠ - ٦٦٩ ق. م)
شمش شوم أو كين	حوالي (٦٦٨ - ٦٤٨ ق. م)
كلند الانو (آشور بانيبال)	حوالي (٦٤٧ - ٦٢٦ ق. م)

جدول زمني رقم (١١ ب)

العصر	التسلسل الزمني القصير
-------	-----------------------

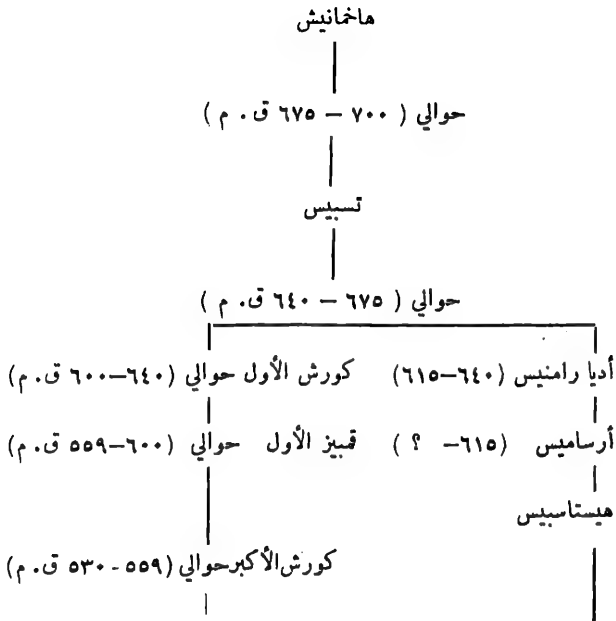
العصر البابلي الحديث :

الكلدانيون :

نبو كودوري أوصر الثاني	حوالي (٦٠٤ - ٥٦٢ ق. م)
(نبوخذ نصر)	
أوبل مردوخ	حوالي (٥٦١ - ٥٦٠ ق. م)
نرغال شار أوصر	حوالي (٥٥٩ - ٥٥٦ ق. م)
لاباشي مردوخ	حوالي (٥٥٦ - ق. م)
نبونيد	حوالي (٥٥٦ - ٥٣٨ ق. م)
سقوط بابل	حوالي (٥٣٩ ق. م)

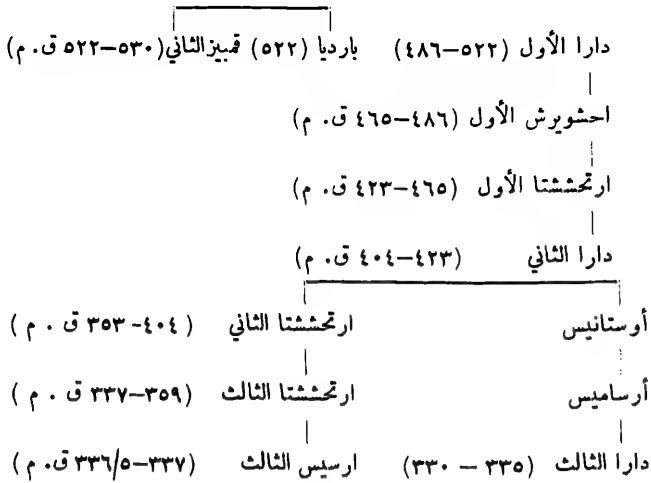
جدول زمني رقم (١٢)

المصر الأخميني



←

تابع جدول رقم (١٢)



□ الفصل العاشر

الآلات الموسيقية في العصرين السلوقي والفارسي

(٣٢٢ - ١٣٥ ، ٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م)

سقطت بابل عاصمة المملكة البابلية أو مملكة بابل الأخيرة في سنة ٥٣٩ ق.م. على يد الفرس الاخمينيين الذين حكموا العراق من سنة ٥٣٨ - ٣٣٠ ق.م. أي لغاية فتح الاسكندر للعراق. وبعد وفاة الاسكندر تولى حكم العراق وسوريا أحد قواده المعروف باسم (سلوقس) الذي بنى مدينة (سلوقية) لتحل محل بابل كعاصمة للبلاد. وعرف هذا العصر باسم العصر السلوقي الذي دام في العراق زهاء القرنين (٣١٢ - ١٣٥ ق.م) واعقبه العصر الفارسي ، نسبة إلى الفرس الفارثيين (٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م). هذا ويطلق البعض على هذين العصرين اسم (العصر الهلنستي) ، ذلك العصر الذي التقت فيه الحضارة الاغريقية والحضارة الشرقية .

ان الآلات الموسيقية التي استعملت في العراق خلال هذين العصرين لم تبحث من قبل المتخصصين مجتمعة في فصل أو بحث خاص ، وان كل ما يوجد عنها لا يعتمد على الاشارات والصور في تقارير وكتب الحفريات الخاصة

ببعض المدن القديمة المشهورة في العراق . وإشارات الآثاريين في هذه التقارير والكتب لا تتطرق إلى الناحية الموسيقية .

الآلات الوترية

الجنك (harp) :

تعتمد معلوماتنا عن هذه الآلة على مجموعة من الدمى الطينية التي عثر عليها في بابل ، الوركاء ، كيش وسلوقية ، وهي تمثل امرأة واقفة تحمل أمام كتفها آلة الجنك .

فمن الدمى الطينية التي عثر عليها في بابل ، وأصبحت من حصة متحف برلين (٣٨٩) ، دميّتان لامرأتين تحمل كل واحدة آلة الجنك أمام الكتف الأيمن . وهذه الآلة بشكل الزاوية ويلاحظ فيها أن الصندوق الصوتي هو في وضع رأسي موازي لجسم العازفة ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، وأن العازفة تستعمل أصابع يدها اليمنى أو اليسرى في جس الأوتار التي لا تقل عن الأربعة ، والتي شددت بصورة مائلة بحيث كونت مع الصندوق الصوتي والساق الحامل للأوتار شكلاً مثلثاً .

هذا ونود أن نلفت النظر إلى وجود ثلاث حفر صغيرة مدورة في الصندوق الصوتي العائد للدمية ، وهذه الحفر تقوم — في نظرنا — مقام ما يعرف بالشمسية (٣٩٠) في العود الحديث وهي الفتحات الدائرية المزخرفة الموجودة على سطحه ، وهي فتحات لها تأثيرها المباشر والملموس على صوت الآلة .

389 — R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, fig. 225 ;
O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, Pl. 94.

٣٩٠ - الشمسية « هي فتحة مفرعة في الوجه مشغولة بالسن أو الخشب » كما جاء في مصطلحات العود التي وضعها مجمع اللغة العربية . أنظر : الدكتور حسين علي محفوظ ، معجم الموسيقى العربية ، ص ١٥١ .

وفي الوركاء عثر على دمية طينية (٣٩١) تعود للعصر الهلنستي وتمثل كل واحدة منها امرأة واقفة تحمل آلة الجناك أمام كتفها الأيسر (صورة رقم ١٠١ و ١٠٢) . والصندوق الصوتي هنا هو أيضاً في وضع رأسي مواز للجسم ، والساق الحامل للأوتار في وضع أفقي ، أمسكتها العازفة بكلتا اليدين . ومن الأمور الملفتة للنظر أن الصندوق الصوتي في الدمية (صورة رقم ١٠١) ينتهي في الأعلى برأس منحني الى الداخل قد يشبه رأس الطير . إن هذه النهاية بشكل رأس الطير نشاهدها في قطع أثرية أخرى تعود للعصر الاسلامي (القرن الثالث عشر) (٣٩٢) . لقد أدى شكل هذه الآلة - شكل الزاوية - إلى جعل الأوتار تختلف في الطول فأصبح الوتر القريب من الزاوية هو أقصر الأوتار والوتر الخارجي أطولها .

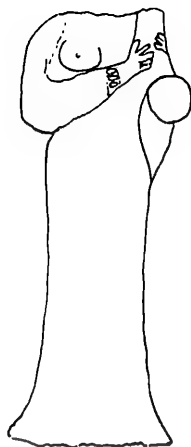
وعثر في مدينة كيش على دمية طينية لامرأة واقفة ، رأسها مفقود وتحمل على جانبها الأيسر آلة موسيقية ذكرتها بارليه (٣٩٣) بأنها دف ووضعت علامة استفهام بعد كلمة دف (شكل ٧٣) . أما نحن فنرى بأن الآلة الموسيقية التي تحملها هذه المرأة ، هي آلة الجناك بشكل الزاوية ، وقد حملتها العازفة على الجهة اليسرى من صدرها بوضعية أصبح فيها الصندوق الصوتي باتجاه رأسي ومواز للذراع الأيمن ، ويلامس سطحه الخلفي صدر العازفة . أما الساق الحامل للأوتار فهو في وضعية أفقية ، ولا يرى منه في هذه الدمية ، إلا النهاية الأمامية منه والتي عملت بشكل دائري يشبه رأس المسار ، والسبب في ذلك هو ان الفنان قد مثل الآلة الموسيقية منظوراً إليها من الجانب .

391 — Nöldeke, Ausgrabungen in Uruk-Warka (1934/35), Pl. 38 c. Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka, Pl. 29, Nr. 385, 387, 388, 389.

392 — H.G. Farmer, Musikgeschichte in Bildern Vol. III, 2, fig. 55

393 — M.T. Barrelet, FRM, Pl. LVIII, Nr. 613, P. 328.

وهذه الطريقة في تمثيل الآلة الوترية بهذه الوضعية موجودة في العصر
البابلي الحديث .



(شكل ٧٣)

الكنارة I.yre :

توجد في المتحف العراقي وغيره من المتحف مجموعة من الدمى الطينية التي
تمثل أشخاصاً أو آلهة يعزفون على الكنارة ، وقد وجدت معظم هذه
الدمى في سلوقية (٣٩٤) وبابل (٣٩٥) وكيش (٣٩٦) (صورة رقم ١٠٣ و ١٠٥)

394 — W. Von Ingen, Figurines from Seleucia on the Tigris.

395 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, Pl. 94; R. Koldewey, Daswiederstehende Babylon, P. 276.

396 — M.T. Barrelet, FRM, P. 340, Pl. LXII, Nr. 668.

والكنارة في هذا العصر صغيرة الحجم ، ذات صندوق صوتي مستطيل الشكل ، وساقاها الجانبيان يسيران بصورة متوازية تقريباً أو محتويات على تحذب أو انعطاف بسيط نحو الداخل ، وذلك قرب اتصالهما بالساق الحامل للأوتار الذي يكون بدوره مستقيماً ، وموازياً للصندوق الصوتي ، وطوله يساوي طول المسافة بين الساقين الجانبيين (صورة رقم ١٠٣ و ١٠٥) . وفي بعض الحالات يستعمل العازف المضرب (صورة رقم ١٠٣) في العزف على هذه الآلة الوترية التي غالباً ما يكون مسك العازف لها بصورة فيها ميل قليل إلى الخارج .

وهذا النوع من الكنارة هو ليس من مستحدثات هذا العصر بل سبق وان استعمله الآشوريون والبابليون وهو يرجع في أصله - كما رأينا سابقاً - إلى العصر الأكدي (٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق. م) .

العود (Lute) :

ان مشاهد هذه الآلة الموسيقية نراها بكثرة على الدمي الطينية التي يرثي زمنها إلى العصر الهلنسي . وقد أظهرت معظم هذه الدمي التنقيبات التي جرت في سلوقية (٣٩٧) وبابل (٣٩٨) والوركاء (٣٩٩) وكيش (٤٠٠) (صورة رقم ١٠٤ و ١٠٦ و ١٠٧) . اننا سنكتفي بذكر بعض الأمثلة من هذه المدن نظراً للتشابه الكبير الموجود في شكل العود وطريقة مسكه في هذه الدمي . (فالصورة رقم ١٠٤) تعود لدمية موجودة في المتحف العراقي عثر عليها في

397 — W. van Ingen, *Figurines from Seleucia*.

398 — R. Koldewey, *Das wiedenerstehen de Babylon*, P. 276 fig. 223, 224.

399 — Ch. Ziegler, *TW*, Pl. 29, Nr. 398.

400 — M.T. Barrelet, *FRM*, P. 205, 220, Pl. XXIII, Nr. 243, 244.

سلوقية وهي تمثل امرأة عارية جالسة ، تعزف على آلة العود ذي العنق الطويل . الصندوق الصوتي لهذا العود صغير ومدور ، وهو موضوع فوق منطقة ابط الذراع الأيمن ، أما العنق فقد مسكته اليد اليسرى بحيث صار اتجاهه مائلا إلى الأسفل .

ومن دمي الوركاء^(٤٠١) العائدة لهذا العصر نذكر دمية تمثل امرأتين واحدة تعزف على المزمار المزدوج والأخرى تعزف على العود ذي العنق الطويل المتجه إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٦) . وفي النهاية السفلى لعنق العود نشاهد بروزين صغيرين^(٤٠٢) يمثلان - حسب رأينا - ما يسمى بالمفاتيح أو الملاوي . والصندوق الصوتي لهذا العود دائري الشكل وصغير الحجم وفي وسطه بروز بيضوي الشكل .

وفي بابل^(٤٠٣) عثر على دمية طينية لامرأة لم يبق منها إلا الجذع ، وهي تحمل العود الذي وضعت صندوقه الصوتي على كتفها الأيمن وعنقه الطويل في وضع مائل إلى الأسفل ، وقد مسكت نهايته بيدها اليسرى (صورة رقم ١٠٧) . ويلاحظ ان هذا العنق يخترق الصندوق الصوتي حتى النهاية ويقسمه في الوسط إلى قسمين متساويين .

وعثر في تلو^(٤٠٤) على لوحين طينيين مكسورين يمثل كل واحد منهما عازفاً يحمل آلة العود الذي وضع صندوقه الصوتي على الجهة الأمامية للكتف الأيمن ، وأما العنق فإن اتجاهه نحو الأسفل كبقية الأمثلة السابقة . لقد

401 — Ch. Ziegler, TW, P. 108, Pl. 29 Nr. 398.

٤٠٢ - ان « زيجلر Ziegler » التي نشرت هذه الدمية في كتابها « الدمى الطينية من الوركاء » باللغة الألمانية لم تنته إلى ذلك واكتفت بقولها ان المرأة تحمل عوداً .

403 — R. Koldewey, Das wiedererstechende Babylon, P. 276, fig. 224.

404 — M.T. Barrelet, FRM, P. 220 Pl. XXIII, Nr. 243, 244.

أرخت (بارليه) القطعة المرقمة - في كتابها المذكور في الهامش - برقم ٢٤٣ في النصف الثاني من الألف الثاني لغاية بداية الألف الأول قبل الميلاد وقد وضعت علامة استفهام بعد هذا التاريخ . أما نحن فنرى ان هذا التاريخ المقترح من (بارليه) هو غير صحيح ، واننا نؤرخ هذه القطعة في أواخر العصر الهلنستي (العصر الفرثي ٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م) ، وذلك بالاستناد إلى وضعية العود - اتجاه الصندوق الصوتي إلى الأعلى وعنق العود الطويل إلى الأسفل - الذي شاهدناه في الأمثلة المتقدمة والتي تختلف تماماً عن وضعية العود في العهد الذي اقترحت (بارليه) حيث يكون عنق العود مائلاً إلى الأعلى أي بعكس الحال في العصر الهلنستي . أما القطعة الثانية - والرقمة برقم ٢٤٤ في كتاب بارليه - فإنها قد أرخت من قبل بارليه في العصر الهلنستي مع علامة استفهام ، أي انها ليست متأكدة من تاريخها . أما نحن فإننا نرى ان تاريخ هذه القطعة يرتقي إلى العصر الهلنستي وبصورة خاصة إلى العصر الفرثي وذلك بالاستناد الى وضعية العود واتجاه عنقه إلى الأسفل .

وفي الأخير نود أن نذكر دمية من الوركاء (٤٠٥) رأسها مفقود ، ترينا شخصاً يعزف على آلة موسيقية موضوعة على صدر العازف بصورة مائلة إلى الأسفل . وتحتوي هذه الآلة على عنق طويل بشكل شبه منحرف تقريباً ، ونهايته المريضة الموضوعة على الوجه الأمامي للكتف الأيمن مكسورة ، الأمر الذي زاد في صعوبة تحديد نوع هذه الآلة . وتعتقد تسيجلر (٤٠٦) انها آلة وترية حددتها بالآلة التي تسمى بالألمانية Zither وهي آلة شبيهة بـ (السنطور) المعروف في الوقت الحاضر . وفي نهايتي هذه الآلة بروز طويل كل واحد يوازي الآخر وهما يقومان مقام الملاوي (المفاتيح) والجسر .

الدف المستدير :

أظهرت تنقيبات بابل (٤٠٧)، والوركاه (٤٠٨)، وكيش (٤٠٩)، وسلوقية (٤١٠)، مجموعة من دُمى الطين التي يرجع زمنها إلى العصرين السلوقي والفرثي (٣١٢ - ١٣٥ ق.م ، ٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م) ، تمثل امرأة تفرع على الدف المستدير (صورة رقم ١٠٨ و ١٠٩ و ١١٠) فالدمية المنشورة في هذا الكتاب تحت رقم (١٠٨) قد عثر عليها في بابل وهي تمثل عازفة على دف مستدير مسكته أمام صدرها بواسطة اليد اليسرى ، أما اليد اليمنى فقد استعملتها في القرع .

وفي تلو عثر على دمية طينية لامرأة تمسك بالدف المستدير فوق كتفها الأيسر أي بخلاف المثال المتقدم (صورة رقم ١٠٩) .

وعثر في الوركاه على دمتين طينيتين ، تمثل الأولى (٤١١) شخصاً فاقد الرأس ، يمسك بدف مستدير أمام صدره (شكل ٧٤) . وتمثل الدمية الثانية (٤١٢) امرأة - رأسها مكسور - تمسك بدف مستدير أمام الجانب الأيسر من صدرها (صورة رقم ١١٠) .

407 — O. Reuther, Die Innenstadt von Babylon, P. 94.

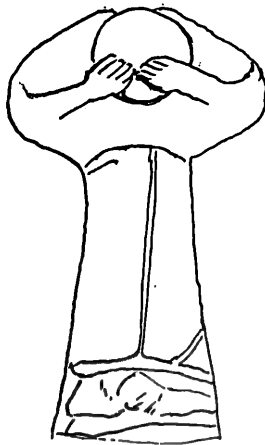
408 — Ch. Ziegler, T.W. Pl. 28, Nr. 384, Pl. 29 Nr. 393.

409 — M.T. Barrelet, FRM, Pl. XLVI Nr. 485

٤١٠ - ان عدم وجود الكتاب الخاص بالدمى الطينية من سلوقية لدينا أثناء كتابة هذا الفصل قد حال دون ذكرنا لأرقام الصور واللوحات التي لها علاقة بالموضوع الذي نمالجه .

411 — Ch. Ziegler, TW, Pl. 28, Nr. 384.

412 — Ch. Ziegler, TW, Pl. 29, Nr. 393.



(شكل ٧٤)

النقاريه (Kettel-drum) :

سبق وان ذكرنا في الفصل الخاص بالعصر البابلي القديم وجود نوع من الطبل يشبه في شكله شكل كأس له كعب ضيق وقاعدة مستطيلة الشكل (صورة رقم ٦٠) ان هذا النوع من آلات القرع (النقارية) جاءنا مرسوماً على رقيم طيني عليه كتابة مسارية ، يعود إلى العصر السلوقي وعثر عليه في الوركاء^(٤١٣) (صورة رقم ١١١) . والمهم في هذا المشهد وجود التسمية

413 — F. Thureau-Danjin, Tablettes d'Uruk à l'usage des prêtres du temple d'Anu au temps des Séleucides, Paris (1922), Nr. 47; RA XVI, P. 144 ss.

المسمارية لهذه الآلة وهي (ليلسو) مع رسم نفس الآلة . وهذه هي أول آلة في العراق القديم نجد فيها الاسم القديم للآلة بجانب الرسم بأن واحد^(٤١٤).

الكوبة (Hour - glass - shaped drum) :

ان بعض الألواح التي جاءتنا من العصر الهلنستي تمثل عازفتين تقف بجانب الأخرى^(٤١٥) ، واحدة تعزف على المزمار المزدوج ، والثانية تقرع بكلتا اليدين - حسب رأينا - على آلة للقرع طويلة وضيقة في الوسط تعرف باللغة العربية باسم الكوبة^(٤١٦) . أما تسجيل^(٤١٧) التي نشرت بعض الدمى والألواح الطينية فإنها قالت بأن العازفة في القطع موضوعة البحث تعزف على الطبل دون أن تحدد أي نوع من الطبل . ان أوضح الأمثلة لآلة الكوبة نراها في الصورة (رقم ١١٣) ، ونفس الآلة نراها في صورتين (رقم ١١٣ و ١١٤) ولكنها في حالة مشوهة . ان المرأة في الصورة (رقم ١١٣) قد مثلت بصورة جالسة وقد وضعت بين ساقيها الكوبة بصورة رأسية أي ان الجهة المغطاة بالجلد هي في الأعلى . ان الكوبة في العصر الاسلامي تكون مغطاة بالجلد من الجهتين ويحملها العازف بوضع أفقي الأمر الذي يساعده على الضرب على الوجهين في آن واحد ، أي ان كل يد تضرب على وجه . أما في الأثر موضوع البحث فإننا نرى بأن نهاية واحدة من الكوبة مغطاة بالجلد

414 — H. Hartmann, MSK, P. 42, fig. 40.

415 — R. Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, P. 276, fig. 222; Ch. Ziegler, TW, Pl. 29, Nr. 395, 396.

٤١٦ - جاء في كتاب الدكتور حسين علي محفوظ « معجم الموسيقى العربية » ص ٤٧ حول كلمة كوبة : « الطبل الصغير المخصر . الطبل الصغير المخصر المنقش من جهة واحدة » .

417 — Ch. Ziegler, TW, P. 181.

وليست النهايتين ، بدليل ان المرأة قد وضعت الكوبة بوضع رأسي بين
الساقين بحيث أصبحت الجهة أو النهاية المقطاة بالجلد في الأعلى وفوقها نشاهد
البيدين (صورة رقم ١١٣) . ولو كان الأمر خلاف ما نرى لوجب ان
يكون وضع الكوبة أفقياً وكل يد تعزف على جانب .

ان هذه الآلة - استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر - لم تكن
مستعملة لدى الآشوريين والبابليين الأكديين والسومريين بل ان استعمالها
لأول مرة في العراق القديم كان في العصر الهلنستي .

الآلات الهوائية

المزمار المزدوج (double-pipe) :

ان القطع الأثرية التي جاءتنا من بابل والوركاء (٤١٨) والتي تقدم ذكرها
قبل قليل تحتوي على مشهد لامرأتين احدهما تعزف على المزمار المزدوج
(صورة رقم ١٠٦ و ١١٢ و ١١٣ و ١١٤) . ان فرعي المزمار (٤١٩) في
القطع العائدة لهذا العصر ليستا ملتصقتين بل مفترقتين وتكون المسافة بينهما
في الأسفل أكبر مما في الأعلى . وبشاهد ان يدي العازفة في الأمثلة هما على
ارتفاع واحد من كلا فرعي المزمار . والمزمار في هذه القطع طويل رفيع
والفرق بين عرض النهايتين قليل ، ومن المؤسف له اننا لا نعرف عدد الثقوب
التي احتواها المزمار في هذا العصر .

٤١٨ - انظر الهامش رقم ٤١٥ .

٤١٩ - أطلق جمع اللغة العربية على الفرع الأيمن من المزمار كلمة « الرئيس » وهو المهم والذي
يقوم بإداء اللحن . أما الفرع الأيسر فقد أطلق نفس الجمع عليه كلمة « السند -
النوتي » وهو الذي يقيم على صوت ثابت أثناء العزف . انظر معجم الموسيقى العربية
للدكتور حسين علي محفوظ ص ١٦٣ .

وهي آلة هوائية تتألف من عدة أنابيب تختلف في الطول وتوضع داخل إطار بصورة رأسية متوازية، وينفخ العازف عند الفتحات العليا لهذه الأنابيب حيث ان الفتحة السفلى تكون مسدودة ، وهناك أمثلة تكون فيها الأنابيب متساوية في الطول من الخارج أما في الداخل فتكون أطوالها مختلفة . ومادة هذه الأنابيب هي القصب أو الخشب أو العاج أو المعدن، أما عددها فيتراوح بين ٧ و٩ أنابيب . ان الأساطير الاغريقية تنسب اختراع هذه الآلة إلى (هرفر) ثم إلى ابنه (بان) ومن هنا جاءت التسمية (Pan's pipe) .

في سنة ١٨٨٦ ، ١٨٨٧ اشترت بعثة بابل أثراً في العراق ونقلته إلى متحف برلين^(٤٢٠) وفيه غوّج لهذه الآلة . كما واطهرت تنقيبات (بارو) في لارسا^(٤٢١) في سنة ١٩٣٣ دمية طينية لامرأة تمزف على آلة المصفار بعد ان مسكتها بكلتا اليدين (صورة رقم ١١٥) . ويظهر من هذا الأثر ان أنابيب المصفار هي متساوية الطول .

وعثر في الوركاء على دمية طينية تمثل حسب رأي تسيجلر^(٤٢٢) الآلة (هيرمس Hermes) (ميركور Mercure) وليس (بان Pan) لعدم وجود القرون على الرأس ، وهو يعزف على المصفار (صورة رقم ١١٦) . وأن حالة هذا الأثر هي غير جيدة لهذا لا نرى بوضوح الأنابيب بل ظهر بصورة واضحة الإطار الذي يحيط بها وكذلك القسم الذي ينفخ فيه العازف . ان شكل هذه الآلة وطريقة مسكها والعزف عليها تشبه تماماً الأثر المتقدم الذكر والذي عثر عليه في لارسا (صورة رقم ١١٥) .

420 — Ch. Ziegler, TW, P. 180, Ann. 181.

421 — A. Parrot, Assur, P. 307, fig. 388; M.T. Barrelet, FRM, P. 318 Pl. LVI, Nr. 588.

422 — Ch. Ziegler, TW, P. 180.

استعملت هذه الآلة - استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر - لأول مرة في العراق في العصر الهلنستي حيث ان جميع القطع الأثرية التي عليها هذه الآلة تعود في زمنها إلى هذا العصر . أما في بلاد الاغريق فإن مشاهد هذه الآلة نراها على آثار تعود إلى القرن السابع والسادس قبل الميلاد (٢٣)، والقرون الأولى قبل الميلاد . وأصل وموطن هذه الآلة لا يزال في الظلمات خاصة إذا علمنا ان هذه الآلة قد وردت في (الالبادة) باعتبارها آلة أجنبية (٢٤) .

قربة الزمر (Bagpipe) :

تسمى هذه الآلة الموسيقية باللغة الألمانية Dudelsack أو Sackpfeife وبالفرنسية Musette . وتتألف هذه الآلة الهوائية من قربة أو ما يشبه الكيس ومادته من الجلد وفيه ينفخ العازف الهواء بواسطة مزمار ، والعادة ان كيس أو قربة الهواء تحتوي على بضعة مزامير أخرى تأخذ الهواء الذي تحتاجه لإخراج صوت من نفس القربة المثبتة فيها بعد الضغط عليها . وهذه الآلة الهوائية قد شاهدها في عدد من الدمى والألواح الطينية في مخزن المتحف العراقي والتي تعود إلى العصر الهلنستي الذي ظهرت فيه الآلة - استناداً إلى الآثار المعروفة في الوقت الحاضر - لأول مرة في العراق .

خلاصة :

استعمل سكان العراق في العصر الهلنستي الآلات الموسيقية التالية :

١ - الجناك .

٢ - الكنارة .

423 — M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern Vol. II, 4, P. 58.

424 — M. Wegner, Musikgeschichte in Bildern Vol. 11, 4 P. 124.

- ٣ - العود .
- ٤ - الدف المستدير .
- ٥ - النقارية .
- ٦ - الكوبة .
- ٧ - المزمار المزدوج .
- ٨ - المصفار .
- ٩ - قرينة الزمر .

ان الكوبة والمصفار وقرينة الزمر هي الآلات الموسيقية الجديدة التي استعملت في العراق لأول مرة في العصر الهلنستي ، أما بقية الآلات فقد سبق وان استعملت في العصور الماضية .

ان التنوع في شكل الجنك والكنارة الذي لاحظناه في العصر البابلي القديم والعصر الآشوري الحديث قد اضمحل في العصر الهلنستي حيث نجد الجنك بشكل الزاوية محمولة فوق كتف العازف بنفس الوضعية في العهد البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) . أما بالنسبة للكنارة فلم نجد لها إلا نوعاً واحداً يكون الصندوق الصوتي فيه مستطيل الشكل ويخرج منه ساقبان جانبيان متساويان ومتوازيان . أما الساق الحامل للأوتار فإنه مستقيم وموازٍ للصندوق الصوتي وليس في نهايته ما يشبه رأس المسمار . ان هذا النوع من الكنارة صغير الحجم ويمسكه العازف بصورة مائلة أو رأسية .

أما العود الذي استعمل في هذا العصر (٣١٢ - ١٣٥ ق. م ، ٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ ب . م) فإنه بقي - من حيث الشكل - كما كان عليه في العصر البابلي القديم (١٩٥٠ - ١٥٣٠ ق. م) وكل ما طرأ بالنسبة للعود هو الاختلاف في اتجاه العنق الطويل ، ففي العصر البابلي القديم كان وضع عنق العود أفقياً (صورة رقم ٤٩ - ٥٢) . وفي العصر الكوشي (القرن الخامس - القرن الثاني عشر ق. م) (صورة رقم ٦٥ و ٦٦ و ٦٧) ، وفي

العصر الآشوري الحديث (القرن التاسع ق. م) أصبح العنق مائلاً إلى الأعلى (صورة رقم ٨٧ و ٨٨) أما في العصر الهلنستي فقد أصبح اتجاه عنق العود إلى الأسفل (صورة رقم ١٠٤ و ١٠٦ و ١٠٧) .

وأما بالنسبة للتقارية والدف المستدير والمزمار المزدوج في العصر الهلنستي فقد ظلت كما كانت عليه في العصر البابلي القديم رغم الفارق الزمني الشاسع بين المصريين . يلاحظ عدم وجود الطبل الكبير والصنوج بنوعها والصلاصل والبوق والدف المربع والكنارة الكبيرة ذات الساقين الجانبيين المائلين في العصر الهلنستي ولكن لا يعني هذا اختفاء هذه الآلات الموسيقية من العراق نهائياً . ان سبب ذلك هو قلة ما وصلنا من قطع أثرية تعود لهذا العصر ولها علاقة بالحياة الموسيقية ، واننا لا نستبعد في المستقبل العثور على آثار من العصر الهلنستي تحتوي على مشاهد لآلات موسيقية غير معروفة في الوقت الحاضر .

ان معلوماتنا عن الآلات الموسيقية والحياة الموسيقية في العصر الهلنستي تعتمد على دمي الطين فقط والتي تمثل عازفة واحدة أو عازفتين في آن واحد وهذا ما حرمانا من معرفة المناسبات المختلفة التي استعملت فيها الآلات الموسيقية وما هي هذه الآلات وغير ذلك من الأمور المتعلقة بالحياة الموسيقية .

وفي الأخير نود أن نقول انه لا يمكننا أن نجيب إجابة مقنعة عن الأمثلة التالية :

١ - هل ان الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة في العصر الهلنستي مثل الكوبة والمصفار وقربة الزمر ظهرت فعلاً لأول مرة في هذا العصر أم كانت معروفة في العصور الماضية ولكن لم يعثر بعد على آثار تحتوي على مشاهدها ؟

٢ - هل ان هذه الآلات الموسيقية التي ظهرت لأول مرة في العصر الهلنستي هي عراقية الأصل أم أنها أجنبية ؟

٣ - إذا كانت هذه الآلات الموسيقية الجديدة هي أجنبية الأصل فهل ابتكرها الأجانب خلال استيطانهم العراق أم انها كانت موجودة في أقطار أخرى ثم نقلت منها إلى العراق ؟

٤ - هل كان للحكم الأجنبي في العراق منذ سقوط بابل في سنة ٥٣٩ ق.م أثر في اختفاء بعض الآلات الموسيقية العراقية الأصيلة كالتي كانت مستعملة لدى الآشوريين والبابليين ؟

٥ - هل أسهم الأجانب مساهمة فعالة في الحياة الموسيقية في العراق وما دورهم في ذلك ؟

٦ - إذا كان للأجانب دور في ابتكار وادخال آلات موسيقية جديدة إلى العراق أو بتعبير آخر إذا كان للأجانب تأثير في الحياة الموسيقية في العراق فمتى ظهر هذا التأثير وكـم استغرق من الوقت حتى فعل مفعوله ؟

بعد انتهاء العهد الفرثي (٢٤٧ ق.م - ٢٢٦ ب.م) في العراق بدأ الحكم الساساني (٢٢٦ - ٦٣٧ م) الذي استمر لغاية فتح العراق على يد المسلمين في حدود ٦٣٧ م. هذا ولم تظهر بعد آثار عراقية من العصر الساساني عليها مشاهد للآلات الموسيقية ، ولهذا فليس بالامكان قول شيء عن الحياة الموسيقية في العراق خلال العصر الساساني . أما الآلات الموسيقية في العصور الاسلامية فهي خارجة عن نطاق هذا الكتاب الذي خصص للآلات الموسيقية فيما قبل الاسلام .

□ الفصل الحادي عشر

الآلات الموسيقية في المصادر المسارية

احتوت بعض النصوص المسارية التي خلفها سكان العراق القدامى على أسماء سومرية أو أكديّة أو آشورية لآلات موسيقية مختلفة واحتوت كذلك على معلومات أخرى لها علاقة بالحياة الموسيقية في العراق القديم . ويعود الفضل في معرفتنا بأسماء معظم الآلات الموسيقية القديمة إلى الدراسات والترجمات التي نشرها المتخصصون باللغات القديمة . هذا وما يجدر ذكره هو أن الكثير من ترجمات النصوص التي تضمنت أسماء آلات موسيقية هي ترجمات قديمة لا تتفق ومستوى البحث العلمي الحديث في مجال الدراسات المسارية ، ولا يمكن الاعتماد والتعويل عليها (٤٢٥) . هذا ويضاف إلى ذلك أمر آخر يجعل الاعتماد على هذه الترجمات القديمة أمر غير صحيح ، هو خلط مترجمو النصوص المسارية القديمة بين أسماء بعض الآلات في الترجمة مثل خلطهم بين

٤٢٥ - ان عدم التمييز الدقيق بين بعض الآلات الموسيقية - خاصة الجنك والكنارة « harpe, Lyre » لا يزال يرد في أبحاث وكتب الآثاريين في الوقت الحاضر أيضاً .

كلمة الجنك (harp) والكنارة (Lyre) والمزمار (Pipe) والناي flute (٤٢٦).
ولهذا كله فإنه يجب أن تأخذ هذه الترجمات القديمة بكل تحفظ وحذر .

ان أول من اهتم اهتماماً خاصاً بالأسماء الأصلية القديمة التي أطلقها سكان العراق القدامى في مختلف العصور القديمة على آلاتهم الموسيقية هو الباحث الانكليزي (جالبن) الذي عكس لنا هذا الاهتمام في كتابه المشهور حول الموسيقى عند السومريين والبابليين والآشوريين .

ولكن في الواقع ان ورود تسميات قديمة لآلات موسيقية من العراق مع ترجمة لها باللغات الحديثة نجده في الأبحاث والمؤلفات الخاصة بالموسيقى في الشرق الأدنى القديم قبل ظهور كتاب جالبن المذكور ولكن على نطاق ضيق لا يقاس بمجهود جالبن . لقد اعتمد على كتاب جالبن وكرر ما جاء فيه من آراء وأقوال الكثير من المتخصصين في الموسيقى والذين بحثوا وكتبوا في موضوع الآلات الموسيقية في العراق القديم (٤٢٧) بعد جالبن بعدة سنوات دون أن يضيفوا إلى كتبهم النصوص المسماة التي نشرت خلال الفترة التي انصرمت بعد ظهور كتاب جالبن . وبقي هذا الأمر على حاله زهاء ربع قرن حتى ظهر بعد ذلك في سنة ١٩٦٠ كتاب الدكتور هارتمان (٤٢٨) الذي اعتمد على الدراسات والترجمات الحديثة للنصوص المسماة التي لها علاقة بالحياة الموسيقية في العراق القديم ، وساعدها فيه البروفسور فالكنشتاين وهو من مشاهير علماء الدراسات المسماة في القرن العشرين . لهذا فإن كتاب هارتمان

٤٢٦ - فالكلمة السومرية « بالاك Balag » ترجمها البعض بكلمة (جنك) والبعض الآخر بكلمة (كنارة) والآخرين بكلمة (طبل) ، انظر :

H. Hartmann, MSK, P. 57, 1.

٤٢٧ - انظر الفصل الأول الخاص بتاريخ البحث .

428 — H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur, Frankfurt 1960.

يعتبر المرجع الأول المعمول عليه في موضوع الناحية اللغوية للحياة الموسيقية في العراق القديم . ويجد المرء في كتب هارتمان ترجمات أصح وأحدث للآلات الموسيقية من تلك التي اعتمد عليها جالبين في كتابه المذكور ، كما ان هارتمان جمعت في كتابها كل النصوص والاشارات التي لها علاقة بالموضوع لغاية زمن تأليفها الكتاب. وفي هذا الفصل سنعمد ونتبع الترتيب الذي أتبعته هارتمان من حيث معالجة كل مجموعة من الآلات الموسيقية على حدة . وقبل أن نبدأ بذلك نود أن نقول ان انشغالنا بالتدريس في جامعة الرياض لعدة سنوات قد حال دون جمعنا وذكرنا للنصوص المسماة التي نشرت بعد صدور كتاب هارتمان إلا على نطاق ضيق وذلك بسبب عدم ورود الكتب والمجلات العلمية الخاصة بالدراسات المسماة إلى الجامعة المذكورة .

الآلات الوترية

بالاك (balag) :

ان هذه الآلة هي أكثر الآلات الموسيقية وروداً في النصوص الدينية السومرية كما وجدت علامتها في الألواح الطينية التي تحتوي على كتابة من الطور الصوري^(٤٢٩) وهو أول وأقدم طور للكتابة في العراق القديم (دور الطبقة الرابعة من الوركاء ، ٣٠٠٠ ق . م) . ويقرأ المتخصصون في الكتابات المسماة العلامة الصورية المنوه عنها أعلاه (صورة رقم ١ وشكل ١) (بالاك balag) أو (بلانك balang) ، أما في اللغة الأكادية فتقرأ (بلاكو balaggu) وبالنظر للتشابه والارتباط الشديد بين هذه الكلمة

وعلامتها الصورية المثلثة لآلة وترية ، لذا فإنه من المرجح أن تعني الكلمة السومرية (بالاك balag ، بالانك balang) آلة الجنك . ولكن دلالة هذه الكلمة على هذه الآلة الوترية لم تستمر في كافة العصور لأنها أصبحت في العصور اللاحقة الأخرى تدل على آلة من فصيلة الطبل^(٤٣٠) . وكانت هذه الآلة - استناداً إلى نصوص مسبارية من عصر سلالة أور الأولى (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) - من الآلات التابعة للمعبد وتتمتع بمركز خاص ، إذ كانت تقدم لها القرابين من الحيوانات . وكثيراً ما يتردد ذكر كلمة (gal-balag) ومعنى ذلك الجنك الكبير . وكلمة كبير هنا لا تنصرف حتماً - حسب ما تراه هارتمان - إلى حجم الآلة بل إلى أهمية ومركز هذه الآلة في العبادة^(٤٣١) .

الكار algar :

ليس بالامكان في الوقت الحاضر تعيين نوع الآلة الوترية بالذات التي تدل عليها هذه الكلمة ، لذا نرى العلماء يختلفون في إعطاء كلمة في اللغات الحديثة كقابل لها . فيترجمها فالكلشتاين^(٤٣٢) بكلمة (Sistrum صلاصل) و يترجمها فيتزل^(٤٣٣) بكلمة (طبل) و يترجمها لانجدون^(٤٣٤) بكلمة (جنك harp) أو (العود Lute) . ويعتقد جالين^(٤٣٥) أن هذه الكلمة تدل على آلة الكنارة .

430 — H. Hartmann, MSK, P. 53, 55.

431 — H. Hartmann, MSK, P. 54.

432 — R. Falkenstein, SAHG, Nr. 36.

433 — Witzel, Keilschriftliche Studien 6, Nr. 1.

434 — St. Langdon, J. RAS (1926) P. 21.

435 — F.W. Galpin, MS, P. 31.

ان النصوص المسماة التي وردت فيها هذه الكلمة لا تحول تحديد الآلة التي تدل عليها بل العكس تعطي مجالاً للتأويل واعتبار هذه الكلمة لا تدل على آلة وتريه بل على طبل ، إذ جاء في بعض النصوص ان هذه الآلة تقرر بالحشب (٤٣٦) .

زامي Zami :

هناك نصوص مسماة قليلة ورد فيها اسم هذه الآلة التي تعتقد هارتمان (٤٣٧) ، أما أن تكون آلة الجنك harp أو الكنتارة Lyre وذلك استناداً إلى كلمة (gis) - ومعناها الحشب - التي وضعت أمام الاسم الأصلي للدلالة على المادة المصنوعة منها . أما فالكشتاين (٤٣٨) فقد ترجم كلمة (زامي) بكلمة كنتارة وثارة بكلمة جنك . وهناك من ترجم الكلمة موضوعة البحث بكلمة جنك harp وهم لانجدون (٤٣٩) ودي جنوبيك (٤٤٠) وجالين (٤٤١) .

كودي gùdi :

ان معنى هذه الكلمة لا يزال غير مضبوط ، ولكن وجود العلامة الدالة Determinative (gis) مع الاسم - كما هو الحال في الأسماء المتقدمة - يدل على فصيلة هذه الآلة الموسيقية (٤٤٢) .

436 — H. Hartmann, MSK, P. 69.

437 — H. Hartmann, MSK, P. 71.

438 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 18, 31; ZANF 11, P. 174.

439 — St. Langdon, AJSL 39, P. 168; JRAS, (1926), P. 39.

440 — H. de Genouillac, RA XXV, P. 154 ss.

441 — F.W. Galpin, MS, P. 26.

442 — H. Hartmann, MSK, P. 75.

ميريتوم miritum وسابيتوم Sabitum :

هاتان التسميتان هما أكديتان وقد اقتبستهما اللغة السومرية ، واشتق اسم كل منهما من اسم مدينة أو منطقة جغرافية ^(٤٤٣) . يعتقد جالبن في الكلمة (ميريتوم) الجنك الصغيرة بشكل الزورق ^(٤٤٤) وفي كلمة (سابيتوم) الكنارة ^(٤٤٥) الصغيرة التي تحمل باليد .

زائارو Zannaru :

لم تذكر هارتمان هذه الآلة ، إنما ذكرها وجمع النصوص المسارية المختلفة التي وردت فيها هذه الكلمة هو (A. W. Sjöberg) ^(٤٤٦) الذي رأى فيها آلة الجنك harp أو الكنارة Lyre .

آلات القرع والايقاع

آلا àlà :

اختلف علماء المساريات في ترجمة هذه الكلمة . فنرى لانجدون يترجمها طارة بكلمة نقارية (Kettle-drum) ^(٤٤٧) وطاره بكلمة صنوج (Cymbals) ^(٤٤٨)

443 — H. Hartmann, MSK, 77.

444 — F.W. Galpin, MS, P. 28.

445 — F.W. Galpin, MS, P. 33.

446 — A.W. Sjöberg, in: Studies in Honor of Benno Landsberger on his seventy-fifth Birthday, Assyriological studies No. 16 (1965) P. 64-65.

447 — St. Langdon, OECT, I, 40-41.

448 — St. Langdon, Sumerian Liturgies and Psalms, Nr. I.

ويترجمها كيرا^(٤٤٩) بكلمة دف (Tambour) وثيرود النجان^(٤٥٠) بكلمة صنوج (Cymbals) وفيتزل^(٤٥١) بكلمة نقارية (Pauke) وصنوج (Zimbeln) وفالكنتشتاين^(٤٥٢) بكلمة دف (Tambourin) ونقارية (Pauke) . أما جالبن^(٤٥٣) فيرى ان هذه الكلمة تدل على الطبل الكبير . ويصاحب هذه الكلمة في الكتابة العلامة الدالة (gis = الخشب) و (kus = الجلد) و (zabar = البرونز)^(٤٥٤) . وورد ذكر هذه الآلة كثيراً في النصوص المسمارية التي يرجع زمنها إلى عصر سلالة أور الثالثة (٢٠٥٠ - ١٩٥٠ ق . م) ، وترى هارتمان^(٤٥٥) ان هذه الآلة كانت إحدى آلات المعبد الموسيقية المهمة في العصر المذكور .

أوب ùb :

تعتقد هارتمان^(٤٥٦) بأن كلمة أوب تدل على آلة من آلات القرع والابفاع وذلك لوجود العلامة الدالة (kus) أو (Zabar) مع هذه الكلمة . أما جالبن^(٤٥٧) فيرى ان هذه الكلمة تدل على آلة طبل ذي وجه واحد مكسو

449 — E. Chiera, Sumerian Religions Texts, P. 15 ss.

450 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 89.

451 — Witzel, An. Or. 4, P. 61, 83.

452 — A. Falkenstein, SAHG Nr. 18, 38, 24, 31, 32.

453 — F.W. Galpin, MS, P. 6.

454 — H. Hartmann, MSK, P. 79.

455 — H. Hartmann, MSK, P. 81.

456 — H. Hartmann, MSK, P. 83.

457 — F.W. Galpin, MS, P. 2.

بالجلد . والصيغة الأكديّة لهذا الاسم هي (اوبو uppu) حيث وردت في نص مستنسخ في العصر الآشوري الوسيط عن النص البابلي القديم (٤٥٨) .

تيكي tigi :

تدل هذه الكلمة على معنيين : آلة موسيقية ونوع معين من الترانيم (٤٥٩) . وباعتبارها آلة موسيقية فإنها تدل على آلة من آلات القرع والايقاع حيث يترجمها فالكنشتاين (٤٦٠) وكيتر بوك (٤٦١) بكلمة نفارية (Pouke) . أما الترجمة القديمة لكل من لانجدورث (٤٦٢) وتبرودانجان (٤٦٣) فهي الناي . واعتمد جالبن (٤٦٤) على الترجمة القديمة لهذه الآلة أي (الناي) وذكر كلمة أخرى مقابلة لها وهي (GI. GID) ، إلا أن هارتمان (٤٦٥) قد ذكرت بأن هاتين الكلمتين لا تدلان على آلة موسيقية واحدة بل ان كل كلمة تدل على آلة موسيقية خاصة حيث وردت هاتان الكلمتان في نص مسماري واحد .

ليليس lilis :

وهي الكلمة الوحيدة التي أمكن معرفة نوع الآلة الموسيقية التي تدل عليها وذلك عن طريق وجود هذه الكلمة مع رسم لطبل كبير بشكل الكأس

458 — H. Hartmann, MSK, P. 84, 8.

459 — H. Hartmann, MSK, P. 86.

460 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 24. 32.

461 — Güterbock ZANF 8, P. 30.

462 — St. Langdon, Sumerian and Semitic Religious and Historical Texts, P. 36 ss.

463 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 131.

464 — F.W. Galpin, MS, P. 13 ss.

465 — H. Hartmann, MSK, P. 86.

(نقارية ، Kettle-drum وبالألمانية Pauke أو Fussstrommel) على لوح طيني عليه كتابة مسجارية عثر عليه في الوركاء ويعود للعصر السلوقي (٤٦٦) (صورة رقم ١١١) . وتمتدق هارتمان (٤٦٧) بأن هذه الآلة كانت من آلات المعبد الموسيقية المهمة في عصر ايسن - لارسا (١٩٥٠ - ١٨٣٠ ق . م) . ان الاسم الأكدي المقابل هو (ليليسو lilissu) . وبسبب وجود رسم للآلة الموسيقية مع الكلمة في آن واحد، يلاحظ اجماع علماء المساريات على انصراف هذه الكلمة على آلة القرع المرسومة إلا أنهم أطلقوا - حسب معلوماتهم الموسيقية - أسماء آلات مختلفة مثل : نقارية ، الدف اليدوي (٤٦٨) .

زامزام : Zamzam :

الصيغة الأكديّة لهذا الاسم هي (زامزامو Samsaminu) . وقد توصل علماء المساريات إلى أن كلمة Zamzam تقابل كلمة (lilissu) ولهذا فإن مدلولها ينصرف إلى آلة من فصيلة الطبل (٤٦٩) .

سيم : Sim (da) :

ان كلمة Sim أو سيمدا Simda قد وردت في نصوص متأخرة ومعها العلامة الدالة (urudu = النحاس) التي توضح عائدية هذه الكلمة إلى فصيلة الطبل (٤٧٠) . ترجم فالكنشتاين (٤٧١) هذه الكلمة بكلمة نقارية (Pauke)

٤٦٦ - انظر الهامش رقم ١٣ .

467 — H. Hartmann, MSK, P. 91.

468 — H. Hartmann, MSK, P. 94.

469 — H. Hartmann, MSK, P. 95.

470 — H. Hartmann, MSK, P. 98.

471 — A. Falkenstein, SAHG, 155, 165, 178.

وكذلك بكلمة طبل ، أما تيرودانجان^(٤٧٢) فقد ترجمها بكلمة صنوج
. Cymbals

منزة meze :

الصيغة الأكدية لهذه الكلمة هي (مانزو manzû) وهي من آلات القرع
والايقاع -حسب رأي هارتمان^(٤٧٣) - لوجود العلامة الدالة (kus = الجلد)
مع هذه الكلمة . ويرى جالبن^(٤٧٤) ان هذه الكلمة تدل على الدف اليدوي
المستدير .

الآلات الهوائية

كي - ايرا gi—irra

كي - كيد gi — gid

كي - دي gi — di

تحتوي هذه الكلمات الثلاث على كلمة (gi = أنبوب) وهذا يدل على
عائدية هذه الآلات الثلاث إلى فصيلة الآلات الموسيقية الهوائية . وتعتقد
هارتمان^(٤٧٥) ان هذه التسميات الثلاث لا تدل على شكل الآلة الموسيقية

472 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 121, 137.

473 — H. Hartmann, MSK, P. 101.

474 — F.W. Galpin, MS, P. 9-10.

475 — H. Hartmann, MSK, 108.

وإنما تدل على الأغراض الدينية التي تستعمل فيها هذه الآلات الموسيقية فكلمة (كي - ايرا gi-irra) معناها (أنبوب المناحة) أي ان هذه الآلة تستعمل في المناسبات الحزينة . أما الآلة الثانية والثالثة (كي - كيد، كي - دي) معنى الأولى الأنبوب الطويل ، ومعنى الثانية الأنبوب المصوت - فكانتا تستعملان في المناسبات السارة .

آلات أخرى :

هنالك اشارات قليلة جداً في النصوص المسماة إلى آلات موسيقية لا يعرف عنها شيء أكيد من حيث الشكل والمناسبة الدينية التي تستعمل فيها . وهذه الآلات هي :

كش خاخرار Har-Har-gis :

حيث ان هذه الآلة تحتوي على العلامة (gis = الخشب) لذا تعتقد هارتمان^(٤٧٦) ان هذه الآلة الموسيقية تعود إلى فصيلة الآلات الوترية، أما جالبن^(٤٧٧) فيرى أن هذه الكلمة هي مرادفة لكلمة (Sem) التي تدل استناداً إلى العلامة الدالة (kus = جلد) - على آلة من فصيلة الطبل . وترجم فالكنشتاين^(٤٧٨) كلمة كش خاخرار بكلمة (Sistrum صلاصل) وذلك لوجود علاقة بين صوت الآلة واسمها .

كش - آزيلا gis-asila :

تعتقد هارتمان^(٤٧٩) بأن هذه الآلة تعود إلى فصيلة الآلات الموسيقية

476 — H. Hartmann, MSK, P. 113.

477 — F.W. Galpin, MS, P. 17.

478 — A. Falkenstein, SAHG, Nr. 31.

479 — H. Hartmann, MSK, P. 114.

الوترية لاحتوائها على كلمة (gis = خشب) ، وانها تستعمل في المناسبات السارة .

مالكا نوم : ma - al - ga - tum

اسم هذه الآلة مأخوذة من اسم منطقة جغرافية تعرف بنفس الاسم ، وقد ترجم فالكنشتاين^(٤٨٠) هذا الاسم بكلمة (نقارية مالكي) . وتعتقد هارتمان^(٤٨١) باحتمال الأصل السامي لهذه الآلة .

يتضح من النصوص المسامرية التي وردت فيها أسماء الآلات الموسيقية المذكورة أعلاه ان عدة آلات من فصيلة أو أكثر - تشترك سوية في العزف في المناسبات المختلفة أي كان هنالك ما يعرف بالجوقة أو الفرقة الموسيقية عند السومريين والبابليين ولكن المشاهد الأثرية المعروفة في الوقت الحاضر والتي تعود في زمنها إلى العصر الذي حكمت فيه هذه الأقوام لا تربنا إلا العزف المنفرد أو الثنائي .

ان الآلات الموسيقية التي اشتركت سوية في مناسبات مختلفة هي :

بالاك + زامي + الكار + ليليس + خاخار + سابيتوم + ميريتوم .

بالاك دى + زامي + خاخار + بالاك + أوب + مزه + كودي أو (كيدي) .

زامي + الكار + بالاك + ليليس + خاخار + سابيتوم + ميريتوم .

آلا + سيمدا (شم) .

480 — A. Falkenstein, ZANF 15, P. 84.

481 — H. Hartmann, MSK, P. 115.

آلا + بالاك + تيكي .

آلا + اوب + تيكي .

آلا + اوب + بالاك .

آلا + اوب .

زامزام + ليليس + اوب + تيكي .

زامزام + الكار + تيكي - كيد .

زامزام + تيكي .

مزه + بالاكو + ليليسو + خالخالاتو .

كيكيكيد + زامزام .

مالكاتوم + تيكي .

مالكاتوم + ادب + تيكي + شيركيدا + بالباله + كيكيكيد + زامزام .

خلاصة :

يظهر مما تقدم وجود أسماء قديمة كثيرة تدل على آلات موسيقية مختلفة ،
فهناك كلمات آلات وترية وأخرى لآلات هوائية وثالثة لآلات القرع
والايقاع . لا يمكن في الوقت الحاضر نسب كل كلمة من الكلمات المذكورة
أعلاه إلى آلة موسيقية معينة وإنما الممكن - إلى حد ما - تعيين فصيلة الآلة
الموسيقية كأن يقال بأن الكلمة الفلانية تدل على آلة تعود لفصيلة الآلات
الوترية أو الهوائية وهكذا . هذا وإن الكلمات المعروفة في الوقت الحاضر
والتي تدل على آلات موسيقية هي أكثر بكثير من الآلات الموسيقية
نفسها (٤٨٢) . فهناك مثلاً سبع كلمات من العصر السومري الحديث والعصر
الساساني القديم تدل على آلات موسيقية تعود لفصيلة آلات القرع والايقاع

ولكن آلات هذه الفصيلة في الواقع لا تصل إلى العدد المذكور في النصوص .
فهناك مثلاً مشهد للدف المستدير والطبل الكبير والنقارية (الطبل بشكل
الكأس) . ونفس الحال ينطبق على الآلات الوترية التي وردت لها في النصوص
المسماة ست كلمات . هذا وليس بالإمكان في الوقت الحاضر ذكر شيء أكيد
حول كلمات ينصرف مدلولها إلى الآلات الموسيقية التالية : صلاصلا ،
المضارب الموسيقية ، آلات النفخ ، والعود .



□ الفصل الثاني عشر

الموسيقيون والمناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى

الموسيقيون :

زودتنا النصوص السامرية التي خلفها سكان العراق القدامى بمعلومات قيمة تتعلق بالموسيقيين من حيث أصنافهم ومركزهم ومنهم وأسماءهم . هذا وما يجدر ذكره هو أن أسماء الموسيقيين في العراق القديم كانت حق وقت قريب محاولة لدى الكثيرين ، بعكس الحال بالنسبة للموسيقيين المصريين^(٤٨٣) القدامى والاعريق^(٤٨٤) والبيزنطيين^(٤٨٥) ، حيث انها معروفة منذ زمن

483 — H. Hickmann, Le Métier de Musicien au temps des Pharaons, in, Cahiers d'Histoire Egyptienne VI (1954), P. 253 ss. H. Hickmann, Die ältesten Musikernamen, in Musica V (1951), P. 89 ss.

484 — C. Sachs, Die Musik der Antike, in Handbuch der Musikwissenschaft 1928. M. Wegner, Das Musikleben der Griechen 1949.

485 — M. Stöhr, Byzantinische Musik, in MGG 11, Sp. 575 ss. E. Wellesz, Byzantinische Musik 1927. E. Wellesz, A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford, 1949.

طويل ومذكورة في المراجع التي عالجت الحياة الموسيقية لدى هذه الشعوب . ويعود الفضل في نشر أسماء الموسيقيين في العراق خلال عصور التاريخ المختلفة فيما قبل الاسلام على نطاق واسع ، إلى الدكتور هارتمان التي تعد أول باحثة جمعت كل الاسماء الواردة في المصادر المسارية ونشرتها في أطروحتها التي صدرت في سنة ١٩٦٠ بعنوان (موسيقى الحضارة السومرية) والتي اعتمدنا عليها في كتابة هذا الفصل .

يستفاد من النصوص المسارية أن أكثر الموسيقيين في العراق القديم كانوا من الكهنة ورجال الدين الذين يعملون في المعبد ، كما وكان بعض الموسيقيين يتعاطون مهناً أخرى لا علاقة لها بالمعبد ولكنهم يستدعون للمشاركة في العزف والغناء في المناسبات التي تستدعي ذلك . هذا وإن العزف على الآلات الموسيقية لم يكن مقتصراً على الرجال فقط بل هناك الكثير من المشاهد واللقى الأثرية والنصوص المسارية التي تدل دلالة واضحة على قيام ومشاركة النساء بالعزف على آلات موسيقية مختلفة . وكانت مهنة الموسيقى يتوارثها الأبناء عن الآباء كما وتوجد حالات زواج ، كان فيها كل من والد الزوج ووالد الزوجة من الكهنة الموسيقيين (٤٨٦) .

أما فيما يخص أصناف الموسيقيين، فهم يقسمون بحسب ما جاء في النصوص المسارية إلى ما يلي :

١ - عازف الألحان الخزينة (gala) :

إن كلمة كالا (gala) تدل على الكاهن الذي يعزف ويرتل التراتيل

والنواح عند الوفاة والدفن وغير ذلك من المناسبات . وتقسم هذه الوظيفة إلى ثلاث درجات :

١ - كالا ماخ (gala-mah) وفي اللغة الأكديّة (كالمالحو galmahu) أي الكاهن العظيم .

٢ - كالا (gala) وبالأكديّة (كالو kalû) أي الكاهن .

٣ - كالا تور (gala-tur) أي الكاهن الصغير .

وان أعلى هذه الأصناف هو الـ (كالاماخ) إذ ان المالك لهذه الوظيفة يعود إلى طبقة كبار رجال المعبد . ان أقدم زمن جاءتنا منه أسماء لكهنة موسيقيين وكاهنات موسيقيات هو عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق . م) وسوف نذكر الأسماء في نهاية هذا الفصل .

٢ - عازف الألحان السارة (nar) :

وتدل هذه الكلمة (نار nar) وبالأكديّة (نارو nàru) على صنف من الكهنة الذين يعزفون وينشدون في المناسبات السارة . وهم يقسمون أيضاً إلى ثلاث درجات :

١ - نار كال (nar-gal) أي الكاهن الكبير .

٢ - نار (nar) أي الكاهن .

٣ - نار تور (nar-tur) أي الكاهن الصغير .

وأعلى هذه الدرجات الثلاث هي درجة (ناركال) . ان أقدم زمن جاءنا منه اسم موسيقي من هذا الصنف (٤٨٧) هو عصر فجر السلالات الثاني

(٣٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) . وكهنة هذا الصنف - بعكس الصنف الأول - كانوا يعزفون على آلات موسيقية مختلفة في الاحتفالات بالأعياد وغير ذلك من المناسبات السارة .

٣ - عازف ملكي :

ان الموسيقيين الذين يعملون في بلاط الملك يقسمون إلى قسمين : قسم يختص بالموسيقى الحزينة ويطلق عليهم (كالا لوكال gala lugal) وقسم يختص بالموسيقى المفرحة السارة ويطلق عليهم (نار لوكال narlugal) . ان أقدم زمن ورد منه نص فيه ذكر للموسيقيين الملكيين هو عصر سلالة أور الثالثة (٢٥٥٠ - ١٩٥٠ ق. م) ، ولكن المشاهد الموجودة على بعض القطع الأثرية ترينا موسيقيين يعزفون في حضرة الملك منذ عصر فجر السلالات الثالث (٢٥٠٠ - ٢٣٥٠ ق. م) (صورة رقم ١٢ و ١٣) أو يباهمون في ولائم الشراب الملكية منذ عصر فجر السلالات الثاني (٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق. م) (صورة رقم ٥ و ٦) . وفي العصر الآشوري الحديث (الألف الأول - ٦١٢ ق. م) نشاهد الملوك في مناسبات تقديم القرابين أو الاحتفال بالنصر على العدو ومعهم الموسيقيون (صورة رقم ٧٣ و ٧٧ و ٧٨) . كما وكان يرافق الملوك الآشوريين في حملاتهم العسكرية موسيقيون من صنف (نارو nàru) (٤٨٨) .

وبالإضافة إلى هذه الأصناف من الموسيقيين ، توجد بعض الأصناف من الكهنة الذين يشاركون في العزف والغناء اضافة إلى أعمالهم الأخرى، ويطلق

488 — Frank, Studien zur babylonischen Religion, P. 14; H. Hartmann, MSK, P. 158.

عليهم : كودا guda ، بالاك دي balag - di ، أوما um -ma ولودىما
Lù - biu - ma .

ويظهر من كل النصوص المسارية والمشاهد الموجودة على الآثار المختلفة وجود موسيقيين دينيين يتبعون المعبد ويؤدون الموسيقى الدينية في المناسبات المختلفة ، وموسيقيين ملكيين يتبعون لبلاط الملك وموسيقيين عسكريين يشتركون في الحملات العسكرية لإثارة حماس المحاربين. ويعتبر بعض الموسيقيين من كبار رجال المعبد ، كما أن الملك شولكي Sulgi أحد ملوك سلالة أور الثالثة الذي حكم في أواخر الألف الثالث قبل الميلاد كان يفتخر بأنه يجيد العزف والغناء^(٤٨٩) . هذا وإن حفيده الملك الأكدي المشهور نرام سن (حوالي ٢٢٧٠ - ٢٢٣٣ ق. م.) كانت تعزف على آلة موسيقية في معبد إله القمر (سن) في تلو^(٤٩٠) ، وإن الملك الآشوري شمشي ادد الأول (١٧٤٨ - ١٧١٦ ق. م.) قد ألحق إبنة ملك ماري بمدرسة الموسيقى التابعة لقصره كما وإن أطباء أحد الملوك الكيشيين^(٤٩١) (القرن الرابع عشر ق. م.) كانوا يقدمون له التقارير الطبية عن الحالة الصحية لبعض الموسيقيات . كل هذه الإشارات تدل ولا شك على مركز الموسيقى ورجاها في العراق القديم عبر تاريخه الطويل .

489 — UET VI, No. 81.

490 — F. Thureau-Danjin, SAK, P. 166 e.

491 — H. Schmöckel, Kulturgeschichte des Alten Orient P. 192, 232.

492 — H. Hartmann, MSK, P. 353 ss.

أسماء الموسيقيين (٤٩٢)
عصر فجر السدلات الثاني
(٢٦٠٠ - ٢٥٠٠ ق.م)

الترسل	اسم الموسيقي	الصفة	الملك	المدينة	ملاحظات
١	با-باب-بي-كا-كير-كال	نار		لكش	
٢	ابلول - ايل		ارونانشه	ماري	
٣	اد - ادا	كالا		فارة	
٤	آ - ري - تي	»		»	
٥	آ - نو - كوشى	»		»	
٦	كام - كام	»		»	
٧	ان - با - اي	»		»	
٨	اور - تور	»		»	
٩	كا - او - زا	»		»	
١٠	كلام	»		»	
١١	كن - نر - زي	»		»	
١٢	تن - كو - كال	»		»	
١٣	تن - توك - كو	»		»	
١٤	نر - كو - كال	»		»	
١٥	ساك - لول	»		»	
١٦	سال - شو - لو - مو	»		»	
١٧	آ - نون - سود	نار		»	
١٨	آن - اور - سو	»		»	
١٩	دي- اوتو - مو - نار	»		»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٢٠	هار - تود - سود	نار		فارة	
٢١	انيم - ني - زيد	»		»	
٢٢	لوم - ما	»		»	
٢٣	لو - ليل	»		»	
٢٤	مس - كار - لي	»		»	
٢٥	مس - اود - با	»		»	
٢٦	سود - اور - ساك	»		»	
٢٧	شش - آما - نا	»		»	
٢٨	اولا - لاما	»		»	
٢٩	ان - نام - آزو - شو	بالاك دي		»	امراة
٣٠	لو - زي	كالا	ان.ان.تارزي	لكش	
٣١	كابيدوك	»	»	»	
٣٢	كال - سي	»	لو كالاندا	»	
٣٣	دو - دو	نار	»	»	
٣٤	اور - نن - كي - سو	»	»	»	
٣٥	كال - سي	كالا	»	»	
٣٦	شوبور - با - با	»	»	»	
٣٧	كور - نون	»	»	»	
٣٨	لو كال - شاك - لال - توك	»	»	»	
٣٩	مس - آ - را - ناد	»	»	»	
٤٠	شوبور - با - با	»	»	»	
٤١	اور - آب - اير - نون	»	»	»	
٤٢	اور - شوبور	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٤٣	كبر - نون	كالا	لو كالاندا	لكش	
٤٤	لو كال - ادين - في	»	»	»	
٤٥	نن-اي-بالاك-ني-دوك	»	»	»	امراة
٤٦	لو - زي	»	»	»	
٤٧	شوپور - با - با	»	»	»	
٤٨	لو كال - شاك	نار كالا	»	»	
٤٩	دو - دو	نار	»	»	
٥٠	اور - نن - كبر - سو	»	»	»	
٥١	اور اي	كلاماخ	اورو كاجينا	»	
٥٢	نن-اي-بالاك-ني-دوك	كالا	»	»	امراة
٥٣	لو كال - نانكا - را-ناد	نار	»	»	
٥٤	اور - آب - اير - نون	»	»	»	
٥٥	نن-اي-بالاك-ني-دوك	كالا	»	»	
٥٦	آ - كيل - سا	نار	»	»	امراة
٥٧	نن-كبر - سو - لو-مو	»	»	»	
٥٨	نن-اي-بالاك-ني-دوك	كالا	»	»	
٥٩	آ - كيل - سا	نار	»	»	امراة
٦٠	نن-كبر - سو - لو-مو	»	»	»	
٦١	شا - نو - كال	»	»	»	
٦٢	اور - اي - زي	كلاماخ	»	»	
٦٣	نا - في	كالا	»	»	
٦٤	نن-اي-بالاك-ني-دوك	»	»	»	
٦٥	آ - كيل - سا	نار	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
٦٦	نن-اي-بالاك-ني-دوك	كالا	اوروكاجينا	لكش	
٦٧	اور - سال	كالا	»	»	
٦٨	اور- كيش-بي-كين-مس	نار	»	»	
٦٩	اماد-سي-نون-سو-كيد	كالا	»	»	
٧٠	نن-اي-بالاك-ني-دوك	»	»	»	
٧١	ان - ني	»	»	»	
٧٢	لوكال - خه	»	»	»	
٧٣	كوب - را - ني	نار	»	»	
٧٤	آ - كال - لا	»	»	اوما	

العصر الأكدي

(٢٣٥٠ - ٢١٥٠ ق.م.)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	ليبوش - ياو	بالاك - دي	بعد نرام سن	لكش	امراة

العصر المومري الحديث

(٢١٠٠ - ١٩٥٠ ق م)

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	الملك	المدينة	ملاحظات
١	نام - خا - ني	كالاماخ	كوديا	لكش	
٢	اوشومكال - كالام - ما	نار	»	»	
٣	لو - ابيكي - ما - شه	كالا	شوبيكي	»	
٤ شوبور	»	»	»	
٥	آ - دي - ما - نوم	نار	»	لكش، نفر، اوما	
٦	آن - نا - آ	»	»	»	
٧	آ - بي - نوم	»	»	»	
٨	آش - دا - كا	»	»	»	
٩	كي - ني - ايب - شي	»	»	»	
١٠	ما - ما - شار - را - آت	»	»	»	
١١	نا - ناكي - كا - كا	»	»	»	
١٢	شليم - نو - ري - شو - بار - را	»	»	»	
١٣	شوفل - كي - دو - ري	»	»	»	
١٤	او - بي	»	»	»	
١٥	لو - نينا	ناركال	»	»	
١٦	اور - مش	نار	»	»	
١٧	فو - بو - رو - اوم	كالاماخ	»	»	
١٨	لوكال - آ - زي - دا	كودا	»	»	
١٩	فو - بو - رو اوم	كالاماخ	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصف	الملك	المدينة	ملاحظات
٢٠	لو - تن - كير - سو	كودا	شويكي	لكش، نفر ، اوما	
٢١	اير - ايب - ايل - شو	نار	»	»	
٢٢	دا - آ - آ - ني	كالا	شولكي	»	
٢٣	كو - نا - ما - قوم	»	»	»	
٢٤	ني - كا - ني - شا	»	»	»	
٢٥	لو - تن - كير - سو	نار	»	»	
٢٦	خو - فا - فا	كالا	»	لكش	
٢٧	كلام - ما - لو - ني	»	»	»	
٢٨	لو - ما ما	»	»	»	
٢٩	لو - اوش - كي - نا	»	»	»	
٣٠	ني - با - با	»	»	»	
٣١	نيك - كا - با - با	»	»	»	
٣٢	اور - ايك - آليا	»	»	»	
٣٣	اور - اور	»	»	»	
٣٤	ان - خي - لي - كيسالا	»	»	»	
٣٥	اور - شول - با - اي	»	»	»	
٣٦	ان - نينا - كال	»	»	»	
٣٧	لو - با - با	»	»	»	
٣٨	لو - دنكر - را	»	»	»	
٣٩	دومو - لو كالا - اور - ساك	»	»	»	
٤٠	آب - دي - خي	»	»	»	
٤١	اور - سي - دو	»	»	»	
٤٢	اور - اوتو	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	المالك	المدينة	ملاحظات
۴۳	لوکال - خي - نوم	کالا	شولکي	لکش	
۴۴	لو - ايکي - ما - شة	»	»	»	
۴۵	لو - نا - رو - آ	»	»	»	
۴۶	اور - نن - کش - زید - دا	»	»	»	
۴۷	اور - کي - بي	»	»	»	
۴۸	اور - با - با	»	»	»	
۴۹	نانا - ما - آن - سوم	»	»	»	
۵۰	اورو - کي - بي	»	»	»	
۵۱	اي - بالاک - اي	کالالوکال	امارسن	لکش، نفر ، اوما	
۵۲	انئينا - کا	»	»	»	
۵۳	لو - لي - سن	»	»	»	
۵۴	نک - کا - با - با	»	»	»	
۵۵	اور - بي - لا	»	»	»	
۵۶	اور - لاما	»	»	»	
۵۷	اور - نيکين - کار	»	»	»	
۵۸	آ - ري - زا - نو - اوم	کالا	»	»	
۵۹	لو - ايکي - ما - شة	»	»	»	
۶۰	آن - بوم	نار	»	»	
۶۱	اور - ساخارا - با - با	کودا	»	»	
۶۲	شول - کي - اي - ايل	کالا	»	»	
۶۳	دا - دا	»	»	»	
۶۴	لو - دوک - کا	نار	»	»	
۶۵	بوزور - کير	»	»	»	

ملاحظات	المدينة	الملك	الصنف	اسم الموسيقى	التسلسل
	لكش، نفر، اوما	امارسن	نار	اور - مش	٦٦
	»	»	كالا	آ - بي - آ - بي - ايخ	٦٧
	»	»	»	دا - دا	٦٨
	»	»	نار	اور - مش	٦٩
	»	»	»	اور - نن - ازن - لا	٧٠
	»	»	كودا	اور - با - با	٧١
	»	»	كالا	خو - فا - فا	٧٢
	»	»	كالا ماخ	لو كال - لال - نيكين	٧٣
	»	»	كالا	ني - با - با	٧٤
	»	»	كالا ماخ	فو - بو - رو - اوم	٧٥
	»	»	كالا	اور - دول - دو - اي	٧٦
	»	»	نار	لو - شارا	٧٧
	»	»	كالا	دا - دا	٧٨
	»	»	نار	اور - نن - ازن لا	٧٩
	»	»	»	اور - نن - او ك	٨٠
	»	»	كالا	اور - با - با	٨١
	»	»	نار	اور - نن - ازن - لا	٨٢
	»	شوسن	كالا	ايل - خا	٨٣
	»	»	نار	كودا - دا	٨٤
	»	»	»	لو - بالا - شا - كا	٨٥
	»	»	»	في - او - روم	٨٦
	»	»	كودا	كيسال - اي - خي - دو	٨٧
	»	»	»	لو - نينا	٨٨

التلـل	اسـم الموسـيقي	الصـنـف	الملك	المدينة	ملاحظات
٨٩	كو - لي	كودا	شوسن	لكش، نفر، اوما	
٩٠	لو - كي - كون - نا	»	»	»	
٩١	نا - با - شا	»	»	»	
٩٢	شو - دا - ري	»	»	»	
٩٣	اور - مش	نار	»	»	
٩٤	اور - شول - با - اي	كودا	»	»	
٩٥	اوس - كي - نا	نار	»	»	
٩٦	اي - لا	كودا	»	»	
٩٧	كي - با - اي - خه - دو	»	»	»	
٩٨	كو - دي - آ	»	»	»	
٩٩	كو - لي	»	»	»	
١٠٠	لو - با - آ - آ	»	»	»	
١٠١	لو كال - ايكي - خوش	»	»	»	
١٠٢	لو - كا - زالا	»	»	»	
١٠٣	لو - شا - كا	»	»	»	
١٠٤	اور - كار	»	»	»	
١٠٥	اور - لاما	»	»	»	
١٠٦	اور - مش	»	»	»	
١٠٧	اور - شول	»	»	»	
١٠٨	لو - ايكي - ما - شه	كالا	»	»	
١٠٩	شول - كي - اي - لي	»	»	»	
١١٠	كا - شا - شا	نار	»	»	
١١١	آ - آ - شه	كودا	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصفة	المملك	المدينة	ملاحظات
١١٢	اور - لي	كالا	شوسن	لكش، نفر، اوما	عازف
١١٣	شو-سن - ميكير - اشنار	»	»	»	سابيتون
١١٤	نا - ني	كودا	»	»	
١١٥	دا - دا	كالا	ايبي سن	»	
١١٦	اي - لي - آش - را - ني	نار	»	»	
١١٧	آ - با - مو	كودا	»	»	
١١٨	اور - لاما	»	»	»	
١١٩	دا - دا	كالا ماخ	»	»	
١٢٠	كير - اوتو - بار - را	»	»	»	
١٢١	... سا - كا	»	»	»	
١٢٢	لو - نينا	نار كال	»	»	
١٢٣	آ - لول	كالا	»	»	
١٢٤	دا - دا	»	»	»	
١٢٥	ان - في - كي - كوب	»	»	»	
١٢٦	ايشار - كي - ان	»	»	»	
١٢٧	لو كال - لال - نيكين	كالا ماخ	»	»	
١٢٨	لو كال - مه - آ	كالا	»	»	
١٢٩	اور - اي - اي	»	»	»	
١٣٠	اور - شه - تير	»	»	»	
١٣١	اور - شول - با - اي	»	»	»	
١٣٢	آ - لول - لول	نار	»	»	
١٣٣	با - با - مو	»	»	»	
١٣٤	با - لا - لا	»	»	»	

التسلسل	اسم الموسيقى	الصنف	المالك	المدينة	ملاحظات
۱۳۵	دا - قي - كي - زا	نار	ابي سن	لكش، نفر، اوما	
۱۳۶	اير - شارا	»	»	»	
۱۳۷	لو - با - با	»	»	»	
۱۳۸	لو - ان - كي	»	»	»	
۱۳۹	لو - ناننا	»	»	»	
۱۴۰	لو - نن - اور - را	»	»	»	
۱۴۱	لوکال - ايتو - دا	»	»	»	
۱۴۲	لوکال - ساك - تو	»	»	»	
۱۴۳	نن - ازن	»	»	»	
۱۴۴	اور - لو - کو - لا	»	»	»	
۱۴۵	اور - مش	»	»	»	
۱۴۶	اور - نه - کون	»	»	»	
۱۴۷	اور - نن - با	»	»	»	
۱۴۸	اور - سن	»	»	»	
۱۴۹	زاک - مو	»	»	»	
۱۵۰	آب - با - مو	کودا	»	»	
۱۵۱	آ - کال - لا	»	»	»	
۱۵۲	خا - لاني - ني	»	»	»	
۱۵۳	نام - قي - اين - زو	»	»	»	
۱۵۴	اور - کار	»	»	»	
۱۵۵	اور - لاما	»	»	»	

ملاحظات	المدينة	الملك	الصنف	اسم الموسيقى	الترسل
	نقر	اور زینو رتا	نار	لو - نن - اورتا	۱
	»	»	»	دو - دو - کال - لا	۲
	»	»	»	لوکال - کاب - ری - نو - نوک	۳
	»	بورسن	»	لوکال - ایبیل	۴
	لکش	سومو ایلو	کالا ماخ	اور - کا - جی - نا	۵
	ایسن	دامیک ایلیشو	نار لوکال	سی - لی - ادد	۶
	نقر	ریم سن	نار	کیری - فی - ای - شا	۷
	»	»	»	اور - با - بل - ساک - کا	۸
	»	»	»	اور - با - بل - ساک - کا	۹
	»	»	»	لوکال - خه - کال	۱۰
	»	»	»	اور - با - بل - ساک - کا	۱۱
	»	حمورابی	»	اور - با - بل - ساک - کا	۱۲
	»	ساموایلونا	»	اور - با - بل - ساک - کا	۱۳
	ایسن	»	کالا	شا - لو - رو - ادم	۱۴

المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى :

استناداً إلى ما هو موجود في الوقت الحاضر من مشاهد أثرية ونصوص مسبارية نستطيع أن نقول ان الموسيقى قد استخدمت بالدرجة الأولى في المناسبات الدينية المختلفة مثل: احتفالات عيد رأس السنة والأعياد الأخرى، الوفاة ودفن الموتى في غياب تموز ونزول الآلهة اينانا إلى العالم الأسفل ، ولائم الشراب ، بناء المعابد وتجديدها وتدشينها ، الدعاء والمديح للآلهة والملوك والثناء عليهم ، وتخريب المدن ومعابدها وغير ذلك من المناسبات .

وبالإضافة إلى ما تقدم فقد استخدمت الموسيقى في الحروب وفي احتفالات النصر على الأعداء وتقديم القرابين بعد الانتهاء من صيد الأسود ، وفي المناسبات الفردية السارة أو قفاء الفراغ . وإن المناسبات التي استخدمت فيها الموسيقى في المراق القديم تعكسها لنا الصور التالية : (٥ - ٩ و ١٣ - ١٨ و ٢٣ - ٢٧ و ٣٧ و ٤٢ و ٤٤ - ٤٨ و ٥٣ و ٥٦ و ٦٠ و ٦٤ و ٦٨ و ٧١ و ٧٣ و ٧٦ و ٧٩ و ٨١ - ٨٧ و ٩٤) .

خاتمة

تتضمن الخاتمة كما هو معروف نتائج البحث . هذا ولما كنا قد ألقينا غالبية الفصول بملخصة أوضحنا فيها النتائج المهمة . لذا نرى - منعاً من التكرار - صرف النظر عن تسطير النتائج مرة أخرى في هذا المكان ونحيل القارئ إلى الخلاصة الموجودة في نهاية كل فصل .

وفي الأخير نود أن نؤكد أن المعلومات والآراء التي أوردناها هي مستندة إلى النصوص والآثار الأخرى المعروفة والمنشورة في الكتب والمجلات حتى وقت تأليف هذا الكتاب . هذا وإن آثاراً جديدة يعثر عليها في المستقبل - بواسطة التنقيبات الأثرية أو في مخازن المتاحف ودوائر الآثار - قد تؤدي إلى تغيير بعض الآراء وتضيف بعض المعلومات الجديدة وتحل بعض المشاكل العلمية وتقدم أجوبة عن بعض الأسئلة والاستفسارات. فإلى المزيد من التنقيب والبحث ندعو ونصو .

- AJSL — American Journal of Semitic Languages and Literatures.
 ANOR — Analecta Orientalia.
 AT — R. Opificius, Das altbabylonische Terrakottarelief.
 AIU — A. Falkenstein. Archaische Texte aus Uruk.
 BASOR — Bulletin of the American Schools of Oriental Research.
 CFBA — E. D. Van Buren, Clay Figurines of Babylonia and Assyria.
 FHO — Festschrift Helmuuth Osthoff.
 FRM — M. T. Barrelet, Figurines et Reliefs en terre cuite de la Mésopotamie antique.
 FS — W. Van, Ingen. Figurines from Seleucia on the Tigris.
 HLS — W. Stauder, Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.
 HLV — W. Stauder, Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.
 JCS — Journal of Cuneiform Studies.
 JNES — Journal of Near Eastern Studies.
 JRAS — Journal of Royal Asiatic Society.
 KAM — A. Moortgat, Die Kunst des Alten Mesopotamien.
 MAFM — F. Beha, Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter.
 MAO — M. Wegner, Die Musikinstrumente des Alten Orients.

- MGG — Die Musik in Geschichte und Gegenwart.
 MS — F. W. Galpin, The Music of the Sumerian and their immediate successors the Babylonians and Assyrians.
 MSK — H. Hartmann, Die Musik der sumerischen Kultur.
 OECT — Oxford Editions of Cuneiform Inscriptions.
 OIC -- Oriental Institute Communications.
 OIP -- Oriental Institute Publications.
 RA -- Revue d'Assyriologie.
 SAHG -- Falkenstein von Soden, Sumerische und akkadische Hymnen und Gebete.
 TW -- Ch. Ziegler, Die Terrakotten von Warka.
 UE -- Ur Excavations.
 ZANP -- Zeitschrift für Assyriologie und vorderasiatische Archäologie, Neue Folge.
 ZFMW -- Zeitschrift für Musikwissenschaft.

١ - الكتب

1. Behn, F. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart 1954.
2. Engel, C. The Music of the Most Ancient Nations. London 1864.
3. Farmer, H. G. The Music of Ancient Mesopotamia, in : The New Oxford History of Music, Vol. I Ancient and Oriental Music. London 1957.
4. Galpin, F. W. The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians. Cambridge 1937.
5. Hartmann, H. Die Musik der sumerischen Kultur. Frankfurt 1960.
6. Polin, C. Music of the Ancient Near East. New York 1954.
7. Rimmer, J. Ancient Musical Instruments of Western Asia (British Museum, London 1969).
8. Reese, G. Music in the Middle Ages. New York 1940.
9. Sachs, C. Musik des Altertums. Breslau 1924.
10. > Die Musik der Antike. (Handbuch der Musikwissenschaft Hrsg. v. E. Bücken) Wildpark-Potsdam 1928.
11. > Geist und Werden der Musikinstrumente. Berlin 1929.
12. > The History of Musical Instruments. New York 1940.

13. Sachs, C. The Rise of Music in the Ancient World. East and West. New York 1943.
14. Schaeffner, A. Origine des Instruments de Musique. Paris 1936.
15. Stauder, W. Die Harfen und Leiern der Sumerer. Frankfurt 1957.
16. Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit. Frankfurt 1961.
17. Virolleaud - La Musique chez les Sumériens, in : Lavignac, En-
Pélagaud cyclopédie de la Musique, Vol. I Paris 1924.
18. Wegner, M. Die Musikinstrumente des alten Orients. Münster 1950.

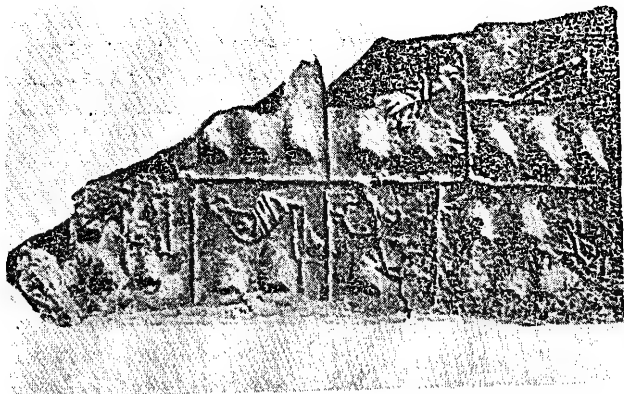
٢ - المقالات

1. Barnett, R. D. New facts about musical Instruments from Ur, in :
Iraq Vol. XXXI, part 2 (1969) P. 96 ss.
2. Duchesne - La harpe en Asie occidentale ancienne, in : RA XXXIV,
Guillemin - 1937, P. 29 ss.
3. Galpin, F. W. The Sumerian Harp of Ur, in : Music and Letters X,
1929, P. 108 ss.
4. Heuzey, L. Musique Chaldéenne, in : RA IX, 1912, P. 85 ss.
5. Rutten, M. Scènes de Musique et de Danse, in : Revue des Arts
Asiatiques IX, 1935, P. 218 ss.
6. Stauder, W. Zur Frühgeschichte der Laute, in : Festschrift Helmuth
Osthoff, Tutzing 1961, P. 15 ss.
7. Sumerisch-babylonische Musik, in : MGG, Sp. 1737 ss.
8. Subli A. Rashid Neue akkadische Leierdarstellungen und ihre Bed-
eutung für die mesopotamische Musikgeschichte in :
Sumer XXIII. 1967 P. ss.
9. Auftreten der Laute und die Bergvölker, in : Festsch-
rift der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Eth-
nologie und Urgeschichte, Berlin 1969.
10. Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und
Becken. ZANF, 1970.

اللوحات

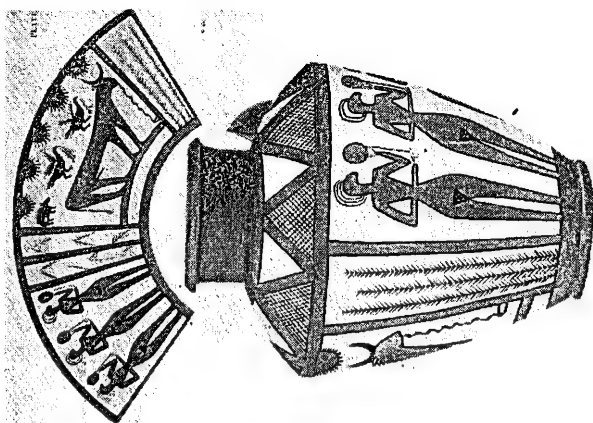
لوحة (١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١	رقم طيني	جنگ	النصف الثاني من عصر الوركاء	(الوركاء)
٢	نحاس	مضارب رنانة	جمدة نصر	(كيش)



لوحة (٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣	جرة فخارية	دف	فجر السلاات الأول	المتحف العراقي (تل اجرب)
٤	اناء حجري	جنگ	فجر السلاات الأول	شيكاغو (بسمايا)



۳



۴

لوحة (٣)

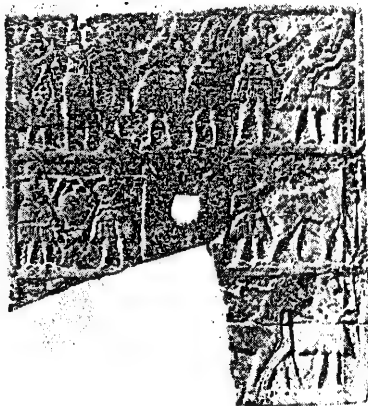
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥	لوحة نذري	جنگ	فجر السلاط الثاني	شيكافو (خفاجي)
٦	ختم اسطواني	جنگ	فجر السلاط الثالث	المتحف العراقي (اور)
٧	لوحة نذري	جنگ	فجر السلاط الثاني	المتحف العراقي (خفاجي)



7



8



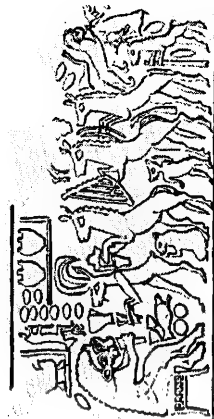
9

لوحة (٤)

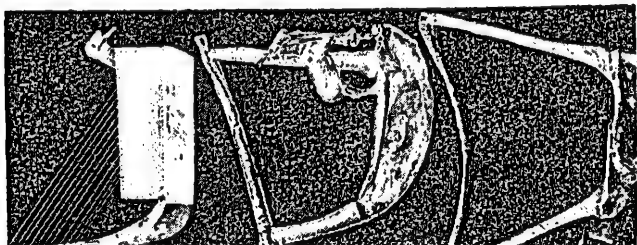
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨ و ٩	طبعة ختم	جنك مضارب رنانة	فجر السلالات الثالث	
١٠ أ	آلة أصلية	جنك	فجر السلالات الثالث	المتحف البريطاني (أور)
١٠ ب	أجزاء آلة أصلية	جنك	فجر السلالات الثالث	فيلادلفيا (أور)
١٠ ج	قالب جبسي عن آلة أصلية	كنارة	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (أور)



8

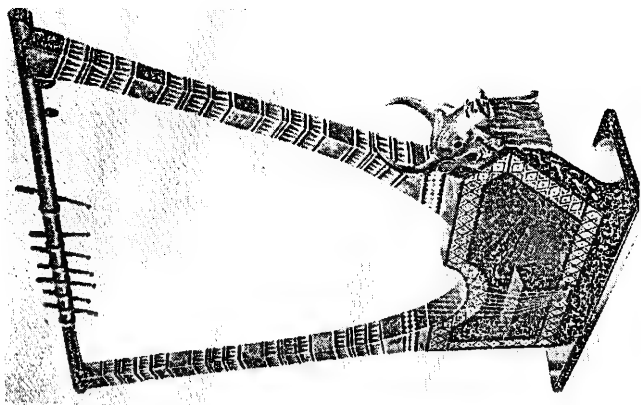


9

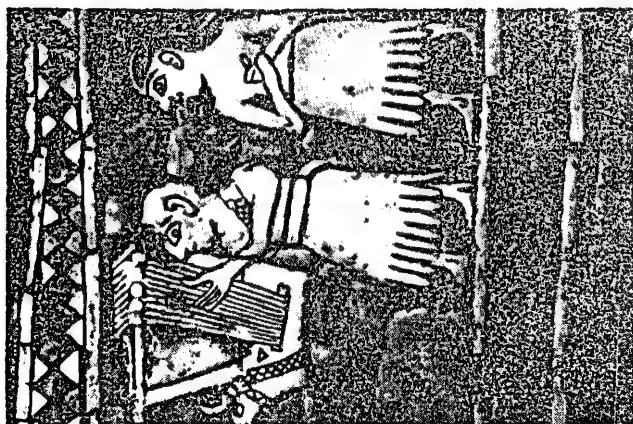


لوحة (٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١	آلة أصلية	كنارة	فجر السلاات الثالث	المتحف المراقي (أور)
١٢	راية أور (صندوق مطعم)	كنارة	فجر السلاات الثالث	المتحف البريطاني (أور)



11



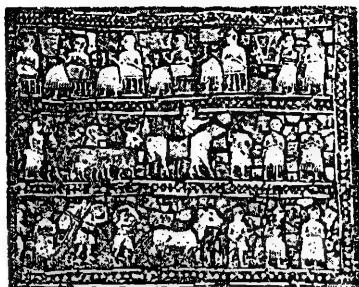
12

لوحة (٦)

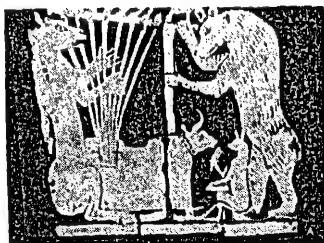
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٣	راية أور (صندوق مطعم)	كنارة	فجر السلاات الثالث	المتحف البريطاني (أور)
١٤ و ١٥	تطعيم في آلة أصلية	كنارة صلاصل دف	فجر السلاات الثالث	فيلادلفيا (أور)



١٥



١٣



١٤

لوحة (۷)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٦	ختم اسطواني	كناره	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
١٧	ختم اسطواني	كناره مضارب رنانة	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (اور)
١٨	ختم اسطواني	طبل كبير	فجر السلالات الثالث	المتحف العراقي (شراء)
١٩	آثار مختلفة	كناره	فجر السلالات الأول والثالث	اور وغيرها



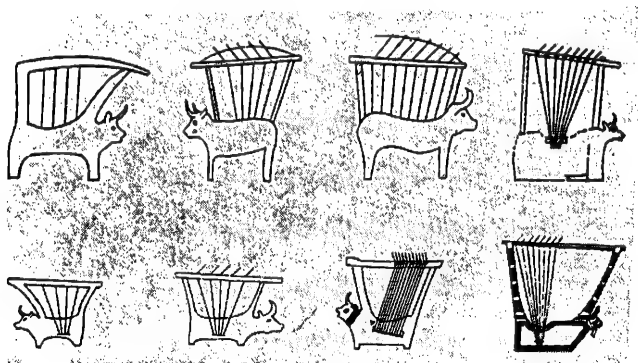
18



17



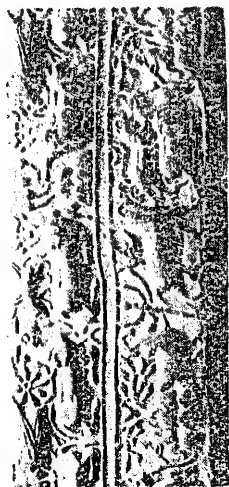
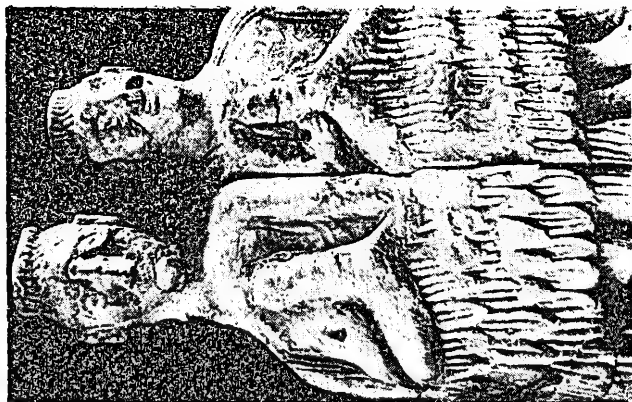
17



19

لوحة (٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٠	تمثال حجر	بوق	فجر السلاات الثالث	متحف اللوfer (ماري)
٢١	ختم اسطواني	مزمار	فجر السلاات الثالث	المتحف العراقي (اور)
٢٢	قطعة مطعمة	مضارب رنانة	فجر السلاات الثاني	المتحف العراقي (كيش)



Ms. A. 9. 2. 1. 165. IM. 1314

لوحة (٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٣	ختم اسطواني	جنگ مضارب رنانة	العصر الأكدي	امريكا (شراء)
٢٤	ختم اسطواني	كناره صلاصل	العصر الأكدي	باريس (شراء)



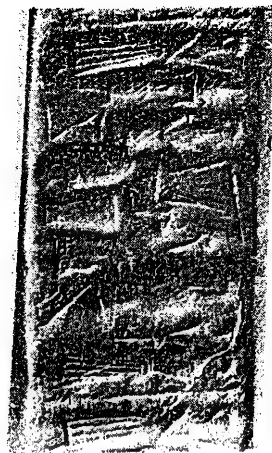
۲۳



۲۴

لوحة (١٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٥	ختم اسطواني	كنارة	العصر الأكدي	بازل (شراء)
٢٦	ختم اسطواني	كنارة	العصر الأكدي	المتحف العراقي (شراء)
٢٧	ختم اسطواني	عود ذو المنقح الطويل	العصر الأكدي	المتحف البريطاني (شراء)



٢١



٢٥

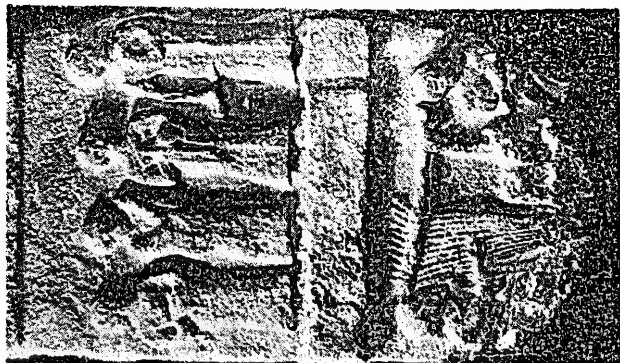


٢٧

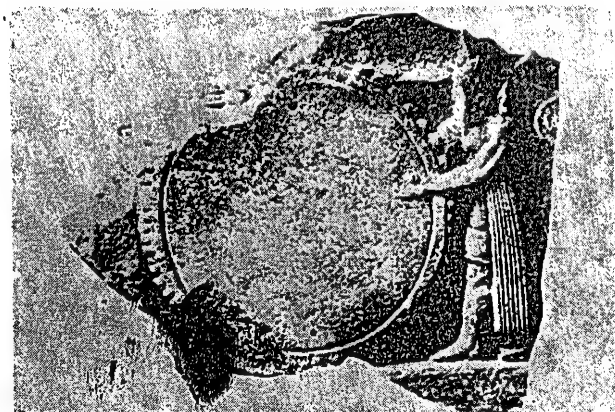
٢٢٢

لوحة (١١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٢٨	مسلة حجر	كنارة	السومري الحديث (كوديا)	متحف اللاوفر (تلو)
٢٩	مسلة حجر	طبل كبير	السومري الحديث (كوديا)	متحف اللاوفر (تلو)



۲۸

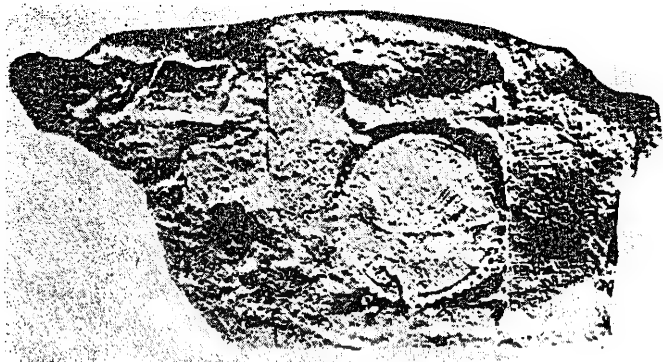


۲۹

لوحة (١٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٠	مسلة حجر	طبل كبير	السومري الحديث (اورنامو)	فيلادلفيا (اور)
٣١	لوح طيني	دف	السومري الحديث	متحف اللاوفر (تلو)
٣٢	مسلة حجر	صندوق يدوية (مخاطات)	السومري الحديث (اورنامو)	أمريكا (أور)

٥٦



30



32



31

لوحة (١٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٣	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	امريكا ؟ (لارسا؟)
٣٤	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (تل اسمر)
٣٥	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف اللوفر (تل اسمر)



۳۳



۳۵



۳۶

لوحة (١٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٣٦	لوح طيني	جنگ	بابلي قديم	امريكا (نقر)
٣٧	لوح طيني	جنگ	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)



٣٦



٣٧

لوحة (١٥)

ملاحظات	العصر	الآلة الموسيقية	نوع الأثر	رقم الصورة
متحف اللوفر (شراء)	بابلي قديم	جنك	لوح طيني	٣٨
متحف برلين (بابل)	بابلي قديم	جنك	لوح طيني	٣٩



٣٨



٣٩

لوحة (١٦)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٠	لوح طيني	جنك	بابلي قديم	متحف برلين (بابل)

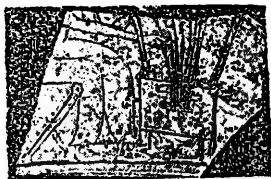


لوحة (١٧)

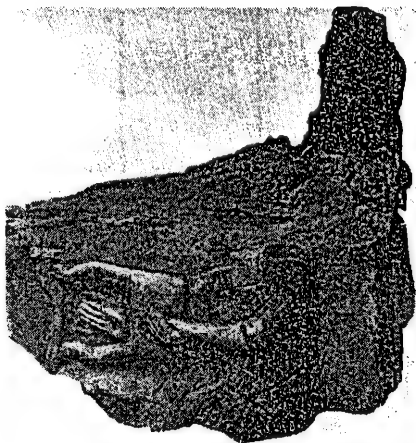
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤١	جرة فخارية	كنارة	بابلي قديم	المتحف العراقي (لارسا)
٤٢	لوح طيني	كنارة دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)
٤٣	لوح طيني	كنارة	بابلي قديم	المتحف العراقي (أشجالي)



٤٢



٤١



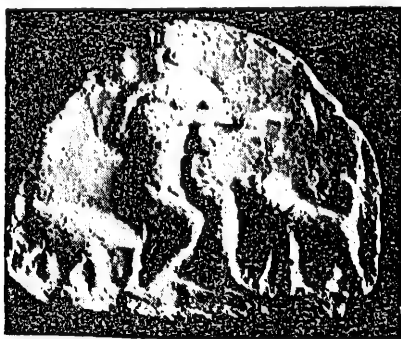
٤٣

لوحة (١٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٤	لوح طيني	كنارة دف	بابلي قديم	متحف برلين (شراء)
٤٥	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	امريكا (نقر)
٤٦	دمية طينية	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (شراء)



33



30



37

لوحة (١٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٧	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)
٤٨	لوح طيني	عود ذو العنق الطويل	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)



٤٧



٤٨

لوحة (٢٠)

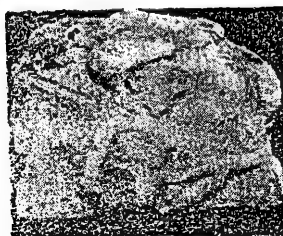
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٤٩	لوح طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (أشجالي)
٥٠	لوح طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (كيش)
٥١	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (لارسا)
٥٢	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (تلوز)



00



01



02



03

لوحة (٢١)

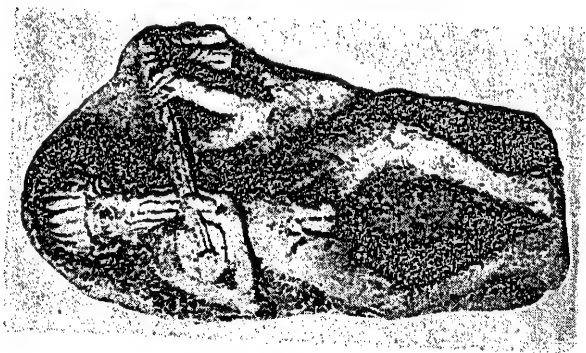
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥٣	قرص طيني	عود	بابلي قديم	المتحف العراقي (ماري)
٥٤	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف حلب (ماري)
٥٥	لوح طيني	عود	بابلي قديم	متحف اللوفر (سوسا)



০১



০২



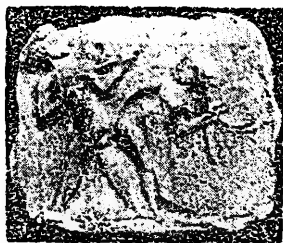
০০

لوحة (٢٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٥٦	لوح طيني	عود دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (شراء)
٥٧	لوح طيني	دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (قلو)
٥٨	لوح طيني	دف	بابلي قديم	متحف اللوفر (قلو)
٥٩	دمية طينية	دف	بابلي قديم	متحف برلين (بابل)



٥٧



٥٦



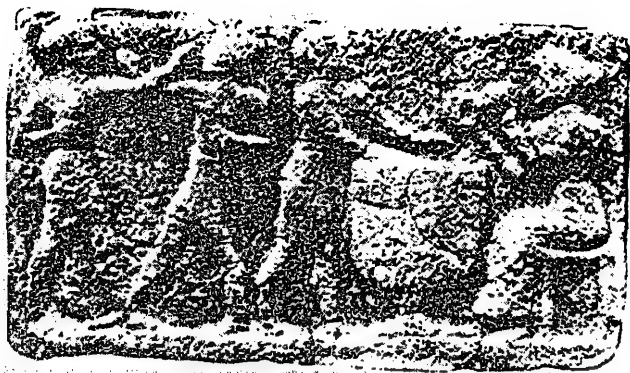
٥٩



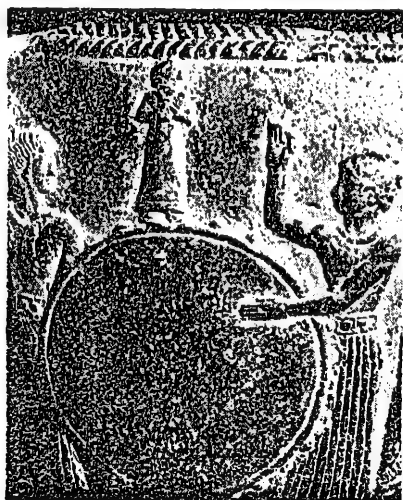
٥٨

لوحة (٢٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٠	لوح طيني	نقارية	بابلي قديم	المتحف البريطاني (لارسا)
٦١	إناء حجري	طبل كبير	السومري الحديث (أورنامو)	متحف اللوفر (تلو)



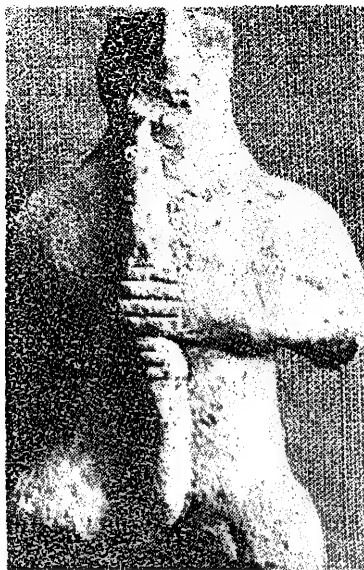
٦٠



٦١

لوحة (٢٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٢	دمية طينية	مزمار	بابلي قديم	متحف اللوفر (لارسا)
٦٣	دمية طينية	مزمار	بابلي قديم	المتحف العراقي (نفر)
٦٤	رسم جداري	قرن	بابلي قديم	— (ماري)



63

63



62



64

لوحة (٢٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٥	ختم اسطواني	عود كنارة	الكشي (كوريكالزو)	متحف اللوفر (شراء)
٦٦	لوح طيني	عود كنارة	الكشي	المتحف العراقي (الوركاه)



٧٥



٧٦

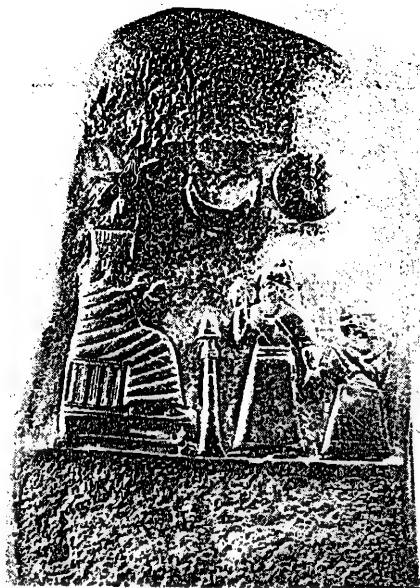
لوحة (٢٦)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٧	لوح طيني	عود	الكثي	متحف اللوفر (شراء)



لوحة (٢٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٦٨	حجر حدود (كودورو)	جنگ	الكشي (ملبشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)
٦٩	لوح طيني	عود	الكشي	متحف اللوفر (شراء)
٧٠	لوح طيني	عود	الكشي	متحف اللوفر (شراء)



78



70



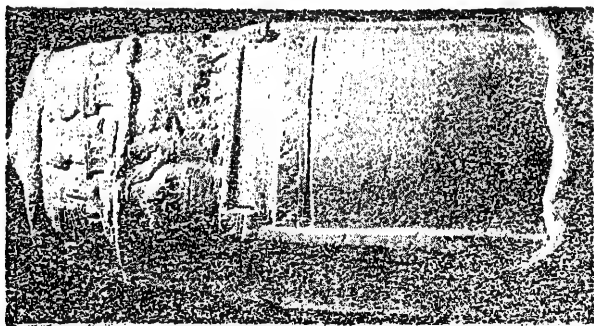
79

لوحة (٢٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧١	حجر حدود (كودورو)	عود	الكشي (مليشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)
٧٢	حجر حدود (كودورو)	دف	الكشي (مليشيباك)	متحف اللوفر (سوسا)



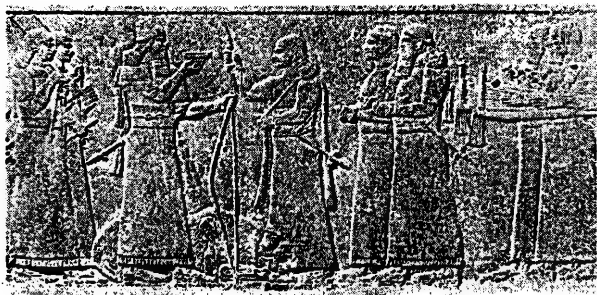
VI



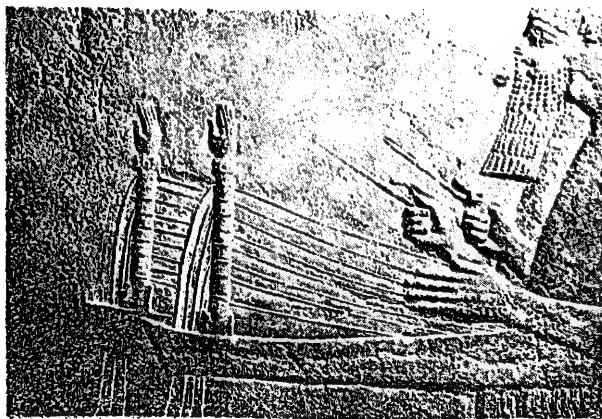
VI

لوحة (٢٩)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٣	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (آشور ناصر بال الثاني)	المتحف البريطاني (نمرود)
٧٤	منحوتة جدارية	جنك	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)



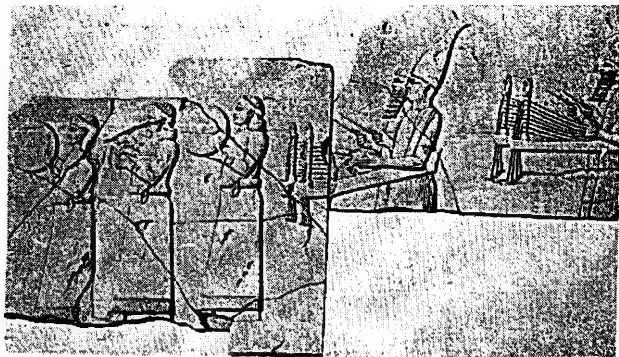
٧٣



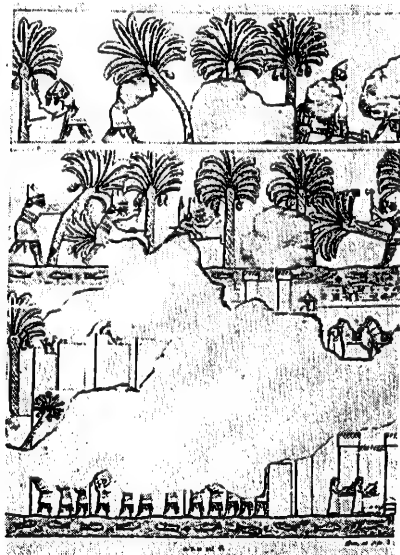
٧٤

لوحة (٣٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٥	منحوتة جدارية	جنگ دف صنوج يدوية	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٦	منحوتة جدارية	جنگ	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)



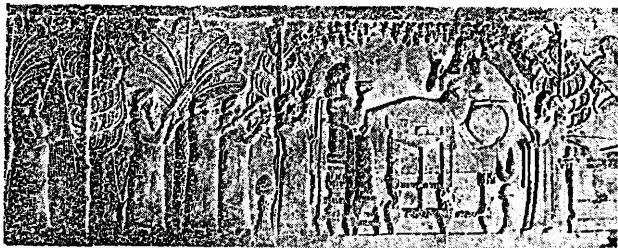
٧٥



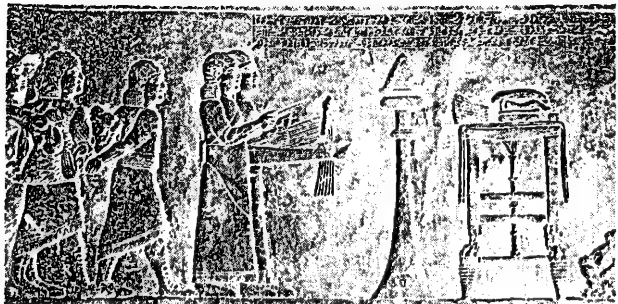
٧٦

لوحة (٣١)

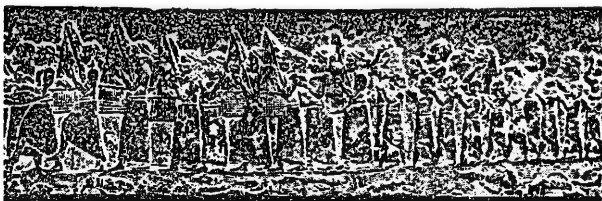
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٧٧	منحوتة جدارية	جنگ طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٨	منحوتة جدارية	جنگ	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٧٩	منحوتة جدارية	جنگ أفقي جنگ رأسي مزمار طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



77



78



79

لوحة (٣٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٠	منحوتة جدارية	كنارة جنك مزمار	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٨١	منحوتة جدارية	كنارة جنك	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



٨٠



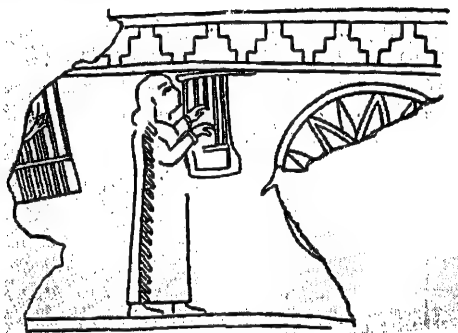
٨١

لوحة (٣٣)

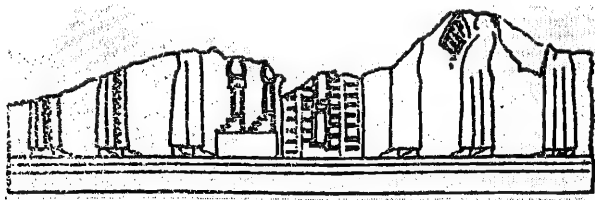
رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٢	منحوتة جدارية	كنارة	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (فينوي)
٨٣	فخار مزجج	كنارة	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)
٨٤	فخار مزجج	كنارة	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)



٨٢



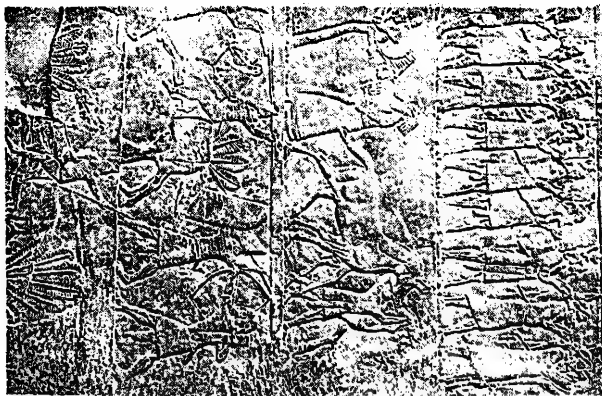
٨٣



٨٤

لوحة (٣٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٥ و ٨٦	منحوتة جدارية	كنارة دف صنوج يدوية	آشوري حديث (آشور بانينبال)	متحف اللوفر (نينوى)



٨٥



٨٦

لوحة (٣٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٧ و ٨٨	منحوتة جدارية	عود	آشوري حديث (آشور ناصر بال الثاني)	المتحف البريطاني (نمرود)



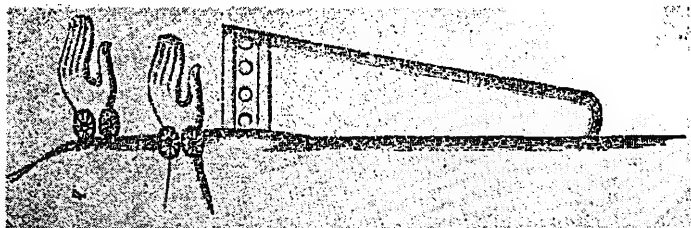
ΛΥ



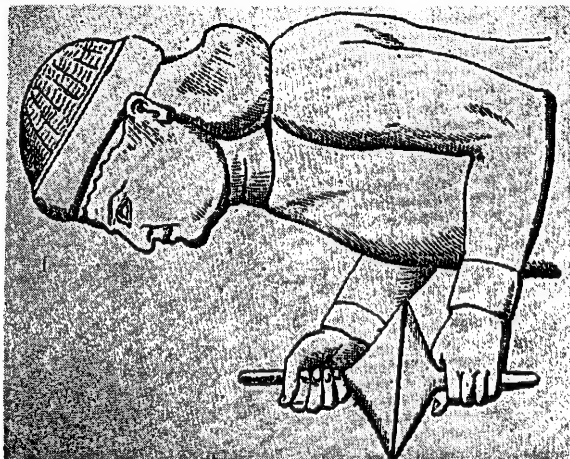
ΛΛ

لوحة (٣٦)

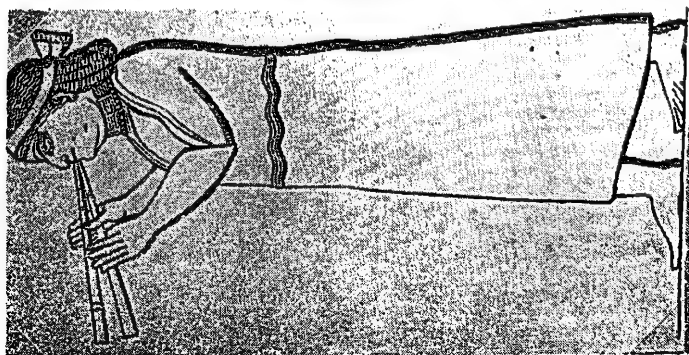
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٨٩	منحوتة جدارية	طبل	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)
٩٠	منحوتة جدارية	صنوج يدوية (جنجانات)	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)
٩١	منحوتة جدارية	مزمارة مزدوجة	آشوري حديث (آشور بانيبال)	المتحف البريطاني (نينوى)



68



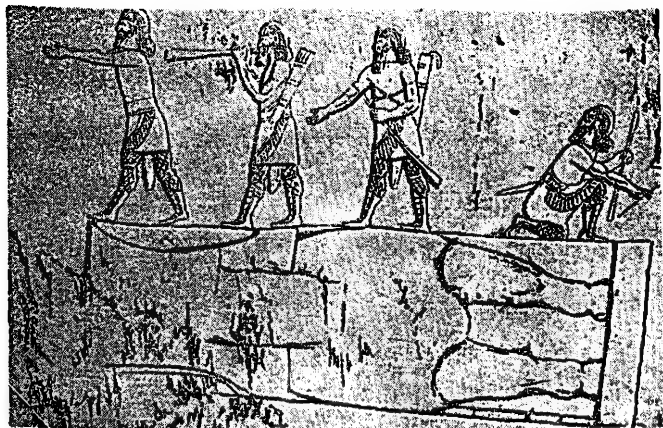
69



70

لوحة (٣٧)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٢ و ٩٣	منحوتة جدارية	بوق	آشوري حديث (سنحاريب)	المتحف البريطاني (نينوى)



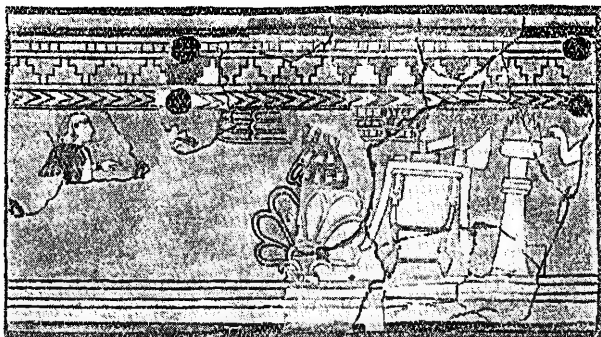
٩٢



٩٣

لوحة (٣٨)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٤	فخار مزجج	مزمار مزدوج طبل ؟	آشوري حديث	متحف برلين (آشور)
٩٥	ختم منبسط	كنارة	بابلي حديث	امريكا ؟ (نفر)
٩٦	دمية طينية	جنگ	بابلي حديث	المتحف العراقي (نفر)



٩٤



٩٦



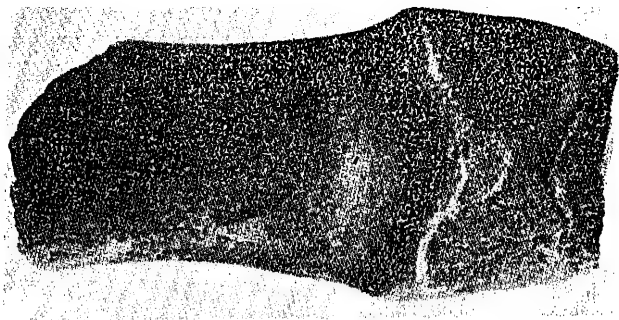
٩٥

تاريخ الآلات الموسيقية - ٢٣

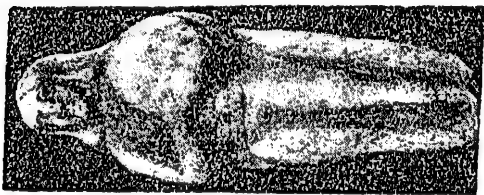
٣٥٣

لوحة (٣٩)

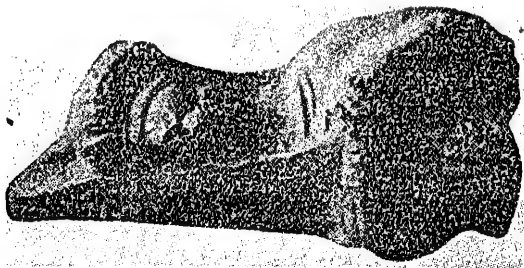
رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
٩٧	دمية طينية	دف	بابلي حديث	متحف برلين (الوركاء)
٩٨	دمية طينية	دف	بابلي حديث	متحف اللوفر (شراء)
٩٩	دمية طينية	جنك	هلنستي	متحف برلين (بابل)



ab



yb



bb

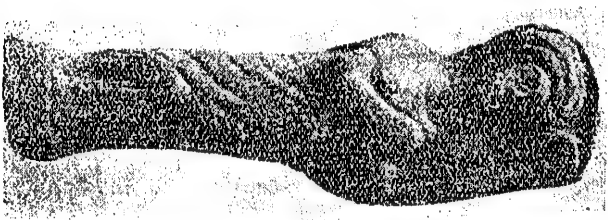
لوحة (٤٠)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٠	دمية طينية	جنك	هلنسي	متحف برلين (بابل)
١٠١	دمية طينية	جنك	هلنسي	متحف برلين (الوركاء)
١٠٢	دمية طينية	جنك	هلنسي	المتحف العراقي (الوركاء)

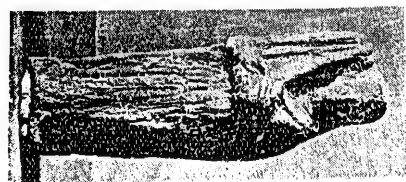
105



101



100



لوحة (٤١)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٣	دمية طينية	كنارة	هلنستي	المتحف العراقي (بابل)
١٠٤	دمية طينية	عود	هلنستي	المتحف العراقي (سلوقيا)
١٠٥	دمية طينية	كنارة	هلنستي	متحف اللوفر (كيش)



104



103



105

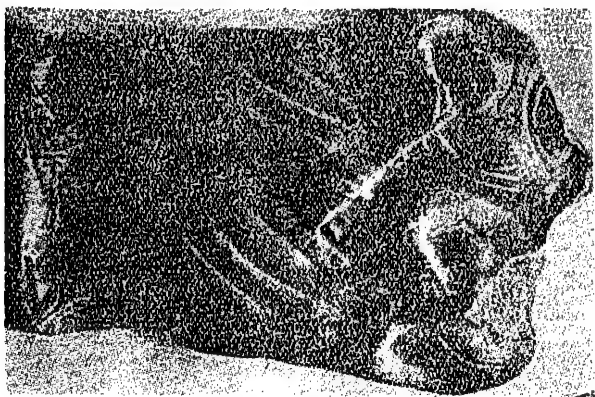
لوحة (٤٢)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٦	لوح طيني	عود مزمار	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)
١٠٧	دمية طينية	عود	هلنستي	متحف برلين (بابل)

1.1



1.1



لوحة (٤٣)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١٠٨	دمية طينية	دف	هلنسي	المتحف العراقي (بابل)
١٠٩	لوح طيني	دف	هلنسي	متحف اللوفر (تلو)
١١٠	لوح طيني	دف	هلنسي	متحف برلين (الوركاء)



109



108



110

1

لوحة (٤٤)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١١	رقم طيني	نقارية	سلاوي	- (الوركاء)
١١٢	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هالنسي	متحف برلين (بابل)



111



112

لوحة (٤٥)

رقم الصورة	نوع الأثر	الآلة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١٣	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هلنستي	متحف برلين (بابل)
١١٤	لوح طيني	مزمار مزدوج كوبه	هلنستي	متحف برلين (الوركاء)



114



113

لوحة (٤٦)

رقم الصورة	نوع الأثر	الألة الموسيقية	العصر	ملاحظات
١١٥	دمية طينية	المصفار	هلنستي	متحف اللوفر (لارسا)
١١٦	لوح طيني	المصفار	هلنستي	متحف برلين (الوركاه)



١١٥



١١٦

هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب الذي يعتبر الأول من نوعه في المكتبة العربية ، جميع الآلات الموسيقية التي عزف عليها في العراق القديم منذ أقدم عصر جاءتنا منه آثار لها علاقة بالآلات الموسيقية أي في (حوالي ٣٠٠٠ ق. م) ، لغاية انتهاء العصر الفرثي (٢٤٧ ق. م - ٢٢٦ ب. م) ، وذلك طبقاً لتسلسل الأدوار الزمنية لتاريخ العراق . وبما يمتاز به هذا الكتاب عن الكتب الأجنبية انه احتوى على قطع أثرية ومعلومات جديدة وعدد ضخم من الصور والرسوم مما لا وجود لها في أي كتاب كتب في هذا الموضوع ، هذا بالإضافة إلى أنه عالج جميع الآلات الموسيقية في جميع الفترات التاريخية ، بعكس الكتب الأجنبية التي تناول بعضها بالبحث تاريخ الآلات الموسيقية خلال فترات معدودات بصورة موجزة ، أو عالجت آلتين فقط خلال فترتين أو ثلاث . ويسهل هذا الكتاب على القارئ العربي الوقوف على آراء الباحثين الأجانب في هذا الموضوع ، ويزوده بأحدث وأوفى المعلومات حول الآلات الموسيقية في العراق القديم .

الشن : ١٠ ل. ل
أو ما يعادلها

المؤسسة التجارية
بيروت